ismo
ismo
ismo

Cine experimental en América Latina

ism
ism
ism

Experimental Cinema in Latin America

Ism, Ism, Ism: Experimental Cinema in Latin America (*Ismo, Ismo, Ismo: Cine Experimental en América Latina*) is a research project and screening series conceived by Los Angeles Filmforum as part of the Getty's Pacific Standard Time: LA/LA, a far-reaching and ambitious exploration of Latin American and Latino art in dialogue with Los Angeles.

Presenting Sponsors

The Getty

Bank of America

The multi-part screening series features key historical and contemporary time-based Latin American and Latino works, hosted in a combination of screening venues, museums, galleries and community spaces, from September 2017 to January 2018 in Los Angeles, and subsequently traveling to other venues.

Major support for this publication and project provided through grants from the Getty Foundation. Significant additional support comes from the Andy Warhol Foundation for Visual Arts and the National Endowment for the Arts, with support for visiting artists from the Mike Kelley Foundation for the Arts.

The Getty Foundation

National Endowment for the Arts

The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts

Los Angeles Filmforum — Ism, Ism, Ism Team
Project Director: Luciano Piazza
Artistic Director: Jesse Lerner
Project Coordinators: Winona Bechtle, Brenda Contreras
Project Supervisor: Adam Hyman
Project Director 2014–2015: Alison Kozberg
Treasurer: Mary Cullather

Editors: Jesse Lerner and Luciano Piazza
Spanish Copyeditor: Lorena Gómez Mostajo
English Copyeditor: Meg Whiteford
Portuguese Copyeditor: Artur Silva
English Translator: Stuart Krimko. Contributions by Mila Djordjevic and Greg Cohen
Spanish Translators: Pablo Marín, Edgardo Nuñez Caballero
Portuguese Translator: Benjamin Legg

Creative direction and cover design: Jessica Fleischmann / STILL ROOM
Design and production: Dorothy Lin / STILL ROOM

University of California Press, one of the most distinguished university presses in the United States, enriches lives around the world by advancing scholarship in the humanities, social sciences, and natural sciences. Its activities are supported by the UC Press Foundation and by philanthropic contributions from individuals and institutions. For more information, visit www.ucpress.edu.

University of California Press
Oakland, California

© 2017 by The Regents of the University of California
ISBN 978-0-520-29608-4
Library of Congress Control Number: 2017941830
Printed in China

Cine experimental en América Latina

ISMO ism

Experimental Cinema in Latin America

ISMO ism

Edited by Jesse Lerner and Luciano Piazza

ISMO ism

University of California Press

Los Angeles Filmforum

Published with the assistance of the Getty Foundation

Table of Contents

vi Foreword
Adam Hyman

viii Ism, Ism, Ism
Jesse Lerner and Luciano Piazza

26 Visual Experimentation in Super 8: Mexico and Latin America
Álvaro Vázquez Mantecón

50 Little Cinema Is Dead! Long Live Cinema!
José de la Colina

56 A Secret History
Alfonso Gumucio Dagron

60 Cameraless South America: Under the Spell of Norman McLaren
Antoni Pinent

82 The Performative in Venezuela Experimental Film
Isabel Arredondo

104 Fifth Caracas Super 8 Film Festival
Julio Neri and Mercedes Márquez

108 The Image Belongs to Those Who Work It: Recycled Cinema in Latin America
Jesse Lerner

128 Ism Ism
Manuel DeLanda

132 Super 8 Experimental Film in Puerto Rico During the 1980s
Poli Marichal

138 The Appropriations of Che's Image

140 Experimental Cinema in Cuba?
Luisa Marisy

166 A New Phase in the History of Cinema
Claudio Caldini

170 A Pocket Constellation: In Praise of Argentinian Experimental Cinema in Super 8
Pablo Marín

190 OMR
Silvestre Byrón

204 Thresholds of Experience: On Marielouise Alemann's *Umbrales*
Federico Windhausen

212 Fax Fatory Studios: Solá Film
María Belén Moncayo

232 It Started As a Hobby: Experimental Film
Revista Ercilla

236 Mysteries of the Creative Act
Jorge Sanjinés

240 Resistant Stories
Ángela López Ruiz

264 Third International Documentary and Experimental Film Festival
SODRE

270 The Founding of the Center for Experimental Film
Claudio Salinas Muñoz and Hans Stange Marcus

276 Raúl Ruiz, Or Anthropology's Trembling Images
Tarek Elhaik

296 *Radio Belén*
Mauricio Godoy

300 *Miss Universo en el Perú*
Mauricio Godoy

306 Proposal for Establishing the Film Institute in Barranquilla
Gabriel García Márquez

314 The Barranquilla Group, La Cueva, and Experimental Film
Marta Lucía Vélez

336 What is Poverty Porn?
Carlos Mayolo and Luis Ospina

340 Material for Release
Torquato Neto

344 The Resonant Times of Hélio Oiticica Quasi-Film
Rubens Machado Jr.

366 Super 8 as An Instrument of Language
Sérgio Péo

378 Films
Torquato Neto

382 TO ATTEMPT THE EXPERIMENTAL
Hélio Oiticica

390 General Bibliography

395 Index

399 Acknowledgements

400 Image Credits

Tabla de contenidos

vii **Prefacio**
Adam Hyman

1 **Ismo, Ismo, Ismo**
Jesse Lerner y Luciano Piazza

27 **Experimentación visual en Super 8: México y América Latina**
Álvaro Vázquez Mantecón

50 **El cinito ha muerto, ¡Viva el cine!**
José de la Colina

56 **Historia secreta**
Alfonso Gumucio Dagron

61 **América del Sur "sin cámara". Bajo el hechizo de Norman McLaren**
Antoni Pinent

83 **Lo performático en el cine experimental en Venezuela**
Isabel Arredondo

104 **Quinto Festival Super 8 de Caracas**
Julio Neri y Mercedes Márquez

109 **La imagen es de quien la trabaja: Cine reciclado en América Latina**
Jesse Lerner

128 **Ism Ism**
Manuel DeLanda

132 **El cine Super 8 experimental en Puerto Rico durante los ochenta**
Poli Marichal

139 **Apropiaciones de la imagen del Che**

141 **¿Cine experimental en Cuba?**
Luisa Marisy

166 **Una nueva etapa en la historia del cine**
Claudio Caldini

171 **Una constelación de bolsillo: Elogio del cine experimental argentino en Super 8**
Pablo Marín

190 **MRO**
Silvestre Byrón

204 **Umbrales de la experiencia: Sobre *Umbrales* de Marie Louise Alemann**
Federico Windhausen

213 **Estudios Fax Fatory: Solá Film**
María Belén Moncayo

232 **Nació como *hobby*: cine experimental**
Revista Ercilla

236 **¿Qué es el acto creativo?**
Jorge Sanjinés

241 **Relatos refractarios**
Ángela López Ruiz

264 **El Tercer Festival Internacional de Cine Documental y Experimental**
SODRE

270 **La fundación del Centro Experimental**
Claudio Salinas Muñoz y Hans Stange Marcus

277 **Raúl Ruiz, o las imágenes trémulas de la antropología**
Tarek Elhaik

296 ***Radio Belén***
Mauricio Godoy

300 ***Miss Universo en el Perú***
Mauricio Godoy

306 **Anteproyecto para la creación del Instituto del Cine en Barranquilla**
Gabriel García Márquez

315 **Cine experimental en el Grupo de Barranquilla y de La Cueva**
Marta Lucía Vélez

336 **¿Qué es la pornomiseria?**
Carlos Mayolo y Luis Ospina

340 **Material para divulgação**
Torquato Neto

345 **Os tempos ressonantes do quase filme de Hélio Oiticica**
Rubens Machado Jr.

366 **O superoito como um instrumento de linguagem**
Sérgio Péo

378 **Filmes**
Torquato Neto

382 **EXPERIMENTAR O EXPERIMENTAL**
Hélio Oiticica

390 **Bibliografía general**

395 **Índice**

399 **Agradecimientos**

400 **Créditos de las imágenes**

Foreword

Los Angeles Filmforum is delighted to participate in the Getty's new initiative, Pacific Standard Time: Los Angeles/Latin America, a superb opportunity to generate new scholarship and to program a wide array of experimental and independent film from Mexico, the Caribbean, Central and South America. In 1983, Filmforum presented a nine-part series, *El Ojo Apasionado* (The Passionate Eye), organized by then-director Terry Cannon in collaboration with artist Willie Varela, including works by Varela, Raúl López Herrera, Manuel DeLanda, and more. In 1998 Filmforum co-presented the four-part series *Mexperimental Cinema: 60 Years of Avant-Garde Media Arts From Mexico*, co-curated by Rita González and Jesse Lerner. A generation has passed since *El Ojo Apasionado*—a generation of critical thinking, of films made, lost, and found, of radical political and social change, and of changing technologies, media access, and viewing practices. Language bias, especially for independent films without funds for subtitles, may have led North American programmers to resist inclusion of these remarkable works. The increasing cost of shipping and travel are also obstacles. Nonetheless, we believe that *Ismo, Ismo, Ismo* will prove to be only the beginning of a new visibility of Latin American experimental films for English-speaking audiences.

Adam Hyman

Prefacio

Los Angeles Filmforum tiene el placer de participar en la nueva iniciativa del Getty, Pacific Standard Time: Los Angeles/Latin America, una excelente oportunidad para generar nuevas investigaciones y programar una amplia gama de películas experimentales e independientes de México, el Caribe, Centroamérica y América del Sur. En 1983, Filmforum presentó una serie de nueve programas, *El Ojo Apasionado*, organizada por el entonces director Terry Cannon, en colaboración con el artista Willie Varela, en la que se incluyeron obras del mismo Varela, Raúl López Herrera, Manuel DeLanda y otros. En 1998, Filmforum copresentó *Mexperimental Cinema: 60 Years of Avant-Garde Media Arts From Mexico*, una serie de cuatro programas cocurada por Rita González y Jesse Lerner. Ha pasado una generación desde *El Ojo Apasionado* —una generación de pensamiento crítico, de películas realizadas, perdidas y encontradas; de transformaciones políticas y sociales radicales; de cambios constantes en la tecnología, el acceso a los medios de comunicación y las prácticas de visionado—. La limitación del idioma, especialmente para películas independi-entes sin fondos para realizar el subtitulado, puede haber llevado a los programadores norteamericanos a resistir la inclusión de estas obras notables. El aumento del costo de envío, así como el de transportación, es también un obstáculo. Sin embargo, creemos que *Ismo, Ismo, Ismo* será solo el comienzo de una nueva visibilidad de las películas experimentales latinoamericanas para el público angloparlante.

Adam Hyman

Ism, Ism, Ism

Jesse Lerner and Luciano Piazza

Ismo, Ismo, Ismo

Jesse Lerner y Luciano Piazza

From radical subversions of cinematic language, to the queer poetics of discarded objects washed up on the beach; from euphoric celebrations of the vibrancy of the city, to a surrealist narrative about a lobster-obsessed foreign agent, from chromatic abstractions to epic reconstructions of the European conquest of the Americas, experimental cinema in Latin America could never be reduced to one single issue, one formal problem, one aesthetic, or one political cause. This collection of original essays, reprints of primary sources, and personal reflections on key experimental works from Latin America embraces that diversity, and, in doing so, aims to reflect this multiplicity of forms and aims. In the context of the multiple histories of Latin American avant-gardes, experimental film is a foundational and recurrent mode of expression. This panoramic (admittedly incomplete) overview strives to outline some of the main contours of experimental cinema through writings on and by some of its protagonists, as well as through essays addressing many of the principle themes, strategies, and preoccupations.

Working within this broad historical panorama, and with an inclusive vision of the current state of Latin American experimental film, it is difficult to establish consensus as to what is understood as "experimental," as well as to limit (or expand) what is meant by "Latin American." Both categories resist rigid definitions and taxonomical schemes. With respect to the term "experimental," the solution has often been to allow for diverse and even contradictory characterizations. Given that the understanding of what is "experimental" (also referred to as avant-garde, underground, critical, or essential cinema) varies among the researchers who have collaborated on this volume, as well as among the artists whose works are explored here, we have chosen to maintain a fluid relationship with the limits of this concept, above all when it comes to those works that experiment with non-fiction formats or fictions produced in intimate and personal contexts.

Because this publication is produced in the United States the complexity of the term "Latin American" demands a particular awareness of the international tendency to understand this region as a unified entity, and requires that we resist the temptation to ask every film and every aesthetic position to perform its "Latin American-ness." The book is conceived as a point of departure, one in line with a tradition that challenges the gaze that Ariel Dorfman identified as a "stubborn and predatory representation of Latin America."[1] It thus aligns with recent efforts to open up the multiplicity of perspectives necessary in any ambitious comparative history of Latin American cinema, such as that of Paul Schroeder Rodríguez.[2] This book also seeks to consider and critique appropriated materials and discourses. For instance, in many cases the local access to and use of certain imported technologies is accompanied by a symbolic production that problematizes the workings of the technology itself. The constellation of texts and films presented here furthers such a critique. At the same time, it avoids limiting itself to a series of themes and issues that perpetuate preconceived notions of the region.

The ideas of both the local and the cosmopolitan have long been tied to the imagination of the avant-garde. How does one "perform" a universal, continental, national, or local identity? What rhetorical or visual strategies are conceived as most relevant, necessary, or vital within a specific historical and aesthetic system? What are the politics of representation for experimental aesthetics, and how do they represent continuities and disjunctures with (often programmatic) political movements?

One of the most flagrant attempts at the universalization of Latin American symbolic capital materialized in an object that contained all the images of the universe in a Buenos Aires basement—El Aleph.[3] When Jorge Luis Borges imagined the Aleph, he reconstructed a debate about how to represent Latin America that animated the continent's avant-garde during the 1920s. Standing before the Aleph, one writer, in a parody of the descriptive litanies that

De subversiones radicales del lenguaje cinematográfico a la poética *queer* de objetos abandonados y arrastrados por la corriente en la playa, de celebraciones eufóricas de la vitalidad de la ciudad a una narrativa surrealista sobre un agente extranjero obsesionado con una langosta, de abstracciones cromáticas a reconstrucciones épicas de la conquista europea de las Américas, el cine experimental en América Latina nunca ha podido ser reducido a un solo asunto, a un problema formal, a una estética o a una causa política. Esta colección de ensayos originales, reimpresiones de fuentes primarias y reflexiones personales sobre trabajos experimentales claves de América Latina, incorpora esa diversidad y, al hacerlo, refleja esa multiplicidad de formas y objetivos. En el contexto de las múltiples historias de las vanguardias latinoamericanas, el filme experimental es un modo de expresión fundacional y recurrente. Este recorrido panorámico, ciertamente incompleto, procura trazar algunos de los itinerarios principales del cine experi-mental a través de escritos de y sobre algunos de sus protagonistas, así como ensayos que abordan muchos de sus temas, estrategias y preocupaciones principales.

Trabajar dentro de este amplio panorama histórico, y teniendo una visión inclusiva del estado actual del cine experimental latinoamericano, hace difícil establecer una definición consensuada sobre lo que se entiende por "experimental", así como limitar (o expandir) lo que significa "latinoamericano". Ambas categorías se resisten a definiciones y esquemas taxonómicos rígidos. Con respecto al término "experimental", la solución frecuente ha sido permitir caracterizaciones diversas e, incluso, contradictorias. Dado que la interpretación de lo que es "experimental" (también denominado como vanguardista, *underground*, crítico o cine esencial) es tan variada entre los investigadores que han colaborado en el presente volumen, así como entre aquellos artistas cuyos trabajos son examinados aquí, hemos decidido mantener una relación fluida con los límites de este concepto, sobre todo con respecto a aquellas obras que experimentan con formatos de no-ficción o ficciones realizadas en contextos íntimos y personales.

Debido a que esta publicación es producida en Estados Unidos, la complejidad del término "latinoamericano" que utilizamos aquí, exige una particular conciencia acerca de la tendencia internacional a concebir esta región como una entidad unificada, y requiere que resistamos la tentación de esperar que cada filme y cada posición estética cumpla con su "latinoamericanidad". El libro se concibe como un punto de partida, en línea con una tradición que cuestiona la mirada que Ariel Dorfman identifica como una "obstinada y depredadora representación de América Latina".[1] Se alinea, pues, con esfuerzos recientes para ampliar la multiplicidad de perspectivas necesarias en cualquier historia comparada exhaustiva del cine latinoamericano, como la de Paul Schroeder Rodríguez.[2] Este libro también procura considerar y criticar materiales y discursos apropiados. Por ejemplo, el acceso local a ciertas tecnologías importadas, y su uso, viene acompañado en muchos casos de una producción simbólica que problematiza el funcionamiento mismo de la tecnología. La constelación de textos y filmes presentados aquí profundiza este tipo de crítica, pero al mismo tiempo evita limitarse a una serie de temas y asuntos que perpetúan nociones preconcebidas de la región.

Las ideas de lo regional y lo cosmopolita han estado vinculadas por mucho tiempo a la imaginación de las vanguardias. ¿Cómo se "performatiza" una identidad universal, continental, nacional o local? ¿Qué estrategias retóricas o visuales se consideran más relevantes, necesarias o vitales, dentro de un sistema histórico y estético específico? ¿Qué es la política de la representación para las estéticas experimentales, y cómo dicha política representa las continuidades y disyunci-ones con los (a menudo programáticos) movimientos políticos. Uno de los intentos más flagrantes de universalizar el capital simbólico de América Latina se materializó en un objeto que contenía todas las imágenes del universo en un sótano de Buenos Aires, "El Aleph".[3] Cuando

characterize Pablo Neruda's *Canto General,* affirmed the representational capacity of language, and assumed the epic task of constructing a Latin American metaphor. Another, in contrast, announced the failure of language's capacity for representation and used it as a vehicle to explore the limits of the medium. Alternating between the local and the universal, the avant-garde continued to debate Latin American art's defining responsibilities and freedoms.

The literary critic Vicky Unruh writes that Latin American avant-gardes "may best be understood not in terms of selected canonical works or individual authors' careers but rather as a multifaceted cultural activity, manifested in a variety of creative endeavors,"[4] of which cinema is a central and emblematic one. Any review of Latin America's literary production from the past century inevitably addresses a dizzying series of "*–ismos*," small vanguard groups passionately exploring new aesthetics and forms, often informed by radical politics and embracing anti-academic provocations, movements such as Vicente Huidobro's *Creacionismo*, Puerto Rico's *Euforismo* and *Noísmo*, Mexican *Estridentismo*, Colombian *Nadaísmo*, and many others.[5] It is from these multiple "*–ismos*" that this volume takes its title, with a nod to Manuel DeLanda's incendiary Super 8 short, *ISMISM* (1979).

By exchanging manifestos, small magazines, poetry collections and other publications through the mail, the participants engaged in an ongoing dialogue both with each other and with like-minded vanguard groups elsewhere around the globe. They engaged with each other across decades and generations, as suggested so provocatively in the Chilean novelist Roberto Bolaño's celebrated roman á clef *The Savage Detectives* (*Los detectives salvajes*, 1998) and its account of the Visceral Realists' search in the 1970s for surviving *vanguardistas* from a half-century earlier. Based on the author's experiences with the *Infrarrealistas* in Mexico City, Bolaño captures the anxious influence and inter-generational dialogues between one era's vanguard and another.[6]

Scholars have made significant headway in documenting and analyzing the diverse expressions of these vanguards in painting, sculpture, printmaking, photography, poetry, and prose. More recently, researchers have begun piecing together the ephemeral history of vanguard performance art in Latin America, drawing on scattered private archives, posters, oral histories, fliers, and documentation in photographs, films, and videos.[7] In comparison to this growing body of scholarship, the equivalent research on Latin American experimental cinema has lagged far behind, and this publication is intended as a preliminary survey.

"Let's start with what's being left behind," the North American film scholar Tom Gunning wrote in an influential essay on experimental film in his country.[8] For the most part, the substantial literature on Latin American cinema focuses on commercial cinema and auteur-driven, festival-bound features, or to a much lesser extent, on the documentary.[9] While that research is welcome, it ought not be at the expense of experimental film, which is so often left behind by scholars writing on Latin American film.[10] Beyond this lacuna, Latin Americans are essentially absent from the extensive body of scholarship on experimental filmmakers, however internationally it might be defined. There are a few books that survey national histories of experimental cinemas of Latin America, many of them written by contributors to this volume.[11] Another handful of book-length studies look at the work of major individual figures in this history: Santiago Álvarez, Alberto Cavalcanti, Rubén Gámez, Nicolas Guillén Landrián, Teo Hernández, Raúl Kamffer, Humberto Mauro, and Raúl Ruiz are all subjects of either monographic studies or anthologies.[12]

Several other filmmakers who figure here have published books of their own writings, though these are not necessarily books about cinema, but rather include volumes of poetry, aphorisms, fables, novels, experimental writings, theory, and collections of short stories.[13] Other artists featured here as filmmakers are better known for their work in other media, and many volumes are dedicated to their photography (e.g. Manuel Álvarez Bravo, Nacho López, Horacio Coppola), paintings and drawings (e.g. Eduardo Solá Franco, Adolfo Best Maugard), and installation and performance art (e.g. Ana Mendieta, Hélio Oiticica).[14] There have also been two previous attempts to survey the history of experimental film in Latin America: *Cine a contracorriente*, the 2011 survey organized by Antoni Pinent at the Centre de Cultura Contemporània de Barcelona,

Jorge Luis Borges imaginó este objeto, reconstruyó un debate acerca de cómo representar la América Latina que había entusiasmado a los vanguardistas durante los años veinte. De pie frente al Aleph, un escritor, parodiando las letanías descriptivas características del *Canto General* de Pablo Neruda, afirmó la capacidad de representación del lenguaje y asumió la tarea épica de construir una metáfora latinoamericana; el otro, por el contrario, anunció el fracaso de la capacidad de representación del lenguaje y lo utilizó como un vehículo para explorar los límites del medio. Alternando entre lo local y lo universal, las vanguardias continuaron el debate sobre las responsabilidades y libertades del arte latinoamericano.

La crítica literaria Vicky Unruh escribe que "la mejor manera de entender [las vanguardias latinoamericanas] no es en términos de un grupo de obras canónicas o de trayectorias de autores individuales, sino como una actividad cultural polifacética, que se manifiesta a través de una variedad de esfuerzos creativos",[4] entre los cuales el cine ocupa un lugar central y emblemático. Toda revisión de la producción literaria del siglo pasado en América Latina examina inevitablemente una serie vertiginosa de "-ismos", pequeños grupos vanguardistas que exploraron apasionadamente nuevas estéticas y formas, con frecuencia basadas en políticas radicales y en línea con provocaciones antiacadémicas, movimientos tales como el *creacionismo* de Vicente Huidobro, el *euforismo* y el *noísmo* de Puerto Rico, el *estridentismo* mexicano y el *nadaísmo* colombiano, entre muchos otros.[5] Es de esta multiplicidad de "-ismos" que el presente volumen toma su título, con un guiño al incendiario corto en Super 8 de Manuel DeLanda, *ISMISM* (1979). Al intercambiar manifiestos, pequeñas revistas, libros de poesía y otras publicaciones por correo, los participantes mantuvieron un diálogo continuo entre ellos, así como con otros grupos vanguardistas afines de otros lugares del mundo. Su colaboración atraviesa décadas y generaciones, según sugiere Roberto Bolaño de manera provocadora en su celebrada *roman à clef*, *Los detectives salvajes* (1998), que relata la búsqueda que los *realistas viscerales* emprendieron en los años setenta tras la pista de los sobrevivientes de la vanguardias de medio siglo antes. A partir de sus experiencias con los *infrarrealistas* en vwCiudad de México, Bolaño capta la ansiedad de la influencia y el diálogo intergeneracional entre las vanguardias de una época y otra.[6] Los estudiosos han logrado avances significativos en la documentación y el análisis de las diversas expresiones de estas vanguardias en la pintura, la escultura, el grabado, la fotografía, la poesía y la prosa. Más recientemente, los investigadores han comenzado a reconstruir la historia efímera del *performance* de vanguardia en América Latina, a partir de archivos privados dispersos, afiches, historias orales, volantes y documentación en fotografías, filmes y videos.[7] Comparado con este creciente corpus de investigaciones, los estudios equivalentes sobre el cine experimental latinoamericano se encuentran muy rezagados, y esta publicación pretende ser un estudio preliminar.

"Comencemos por lo que va quedando atrás", escribió el estudioso norteamericano de cine Tom Gunning en un influyente ensayo sobre el cine experimental de su país.[8] La mayor parte de la literatura esencial sobre cine latinoamericano se centra en el cine comercial y de autor, largometrajes destinados a festivales o, en muy menor medida, documentales.[9] Aunque los acogemos con beneplácito, estos estudios no deberían producirse a costa del cine experimental, dejado a un lado con tanta frecuencia por la escritura académica sobre cine latinoamericano.[10] Más allá de esta laguna, los latinoamericanos han estado ausentes del extenso corpus de investigaciones sobre cineastas experimentales, independientemente del grado de "internacionalidad" que se le atribuya a esa definición. Hay unos pocos libros que examinan las historias nacionales del cine experimental en América Latina, la mayoría escritos por colaboradores que participan en este volumen.[11] Otro puñado de estudios se detiene sobre la obra individual de figuras mayores de esta historia: Santiago Álvarez, Alberto Cavalcanti, Rubén Gámez, Nicolás Guillén Landrián, Teo Hernández, Raúl Kamffer, Humberto Mauro y Raúl Ruiz son objeto de estudio en monografías o antologías.[12] Otros cineastas que figuran aquí han publicado libros de escritos propios, aunque no necesariamente sobre cine. Más bien se trata de libros de poesía, aforismos, fábulas, novelas, escritos experimentales, teoría y libros de cuentos.[13] Otros artistas incluidos aquí como cineastas son más conocidos por su trabajo en otros medios, y hay muchos volúmenes dedicados a su fotografía (por ejemplo, Manuel Álvarez Bravo, Nacho López,

is a key antecedent. So too is Itaú Cultural's 2008 exhibition in Sao Paulo, Visionarios: Audiovisual en Latinoamérica,[15] a collaborative project by a group including Jorge La Ferla, Elías Levín, Roberto Moreira, Marta Lucía Vélez, and led by Arlindo Machado. But other than the modest volume published in conjunction with *Visionários* (and focused primarily on recent video art) this is the first volume to attempt an outline of experimental media arts from Latin America.

Even before there was Latin American experimental cinema, the endless possibilities and radical potentials of film beckoned the first generation of the Latin American avant-garde. In the silent era, cinematic montage and the temporal and spatial manipulations it made possible (exemplified by the experiments of Soviet and European vanguards) inspired radical poets, thinkers, writers, and artists. The recognition by early twentieth-century Latin American vanguards of the new medium's power is evident in their poetry and prose. In his 1923 volume of avant-garde verse, *Esquina*, the Mexican poet and dandy Germán List Arzubide, a principal figure in the *Estridentista* movement, wrote of the convergence of modernity, new sensations, desire, commerce and the moving image:

> While at the cinemas the box office
> sells the night retail
> a celluloid kiss
> drains in your memory.[16]

List Arzubide's generation of vanguard modernists was quick to recognize the sweeping promise of the then-new medium, and was clearly and consistently attracted to it. Gaining access to the means of cinematic production lagged behind this realization.[17]

Brazilian vanguards made the most progress at this early stage, and stand apart for this reason. Late in the silent era, while List Arzubide and his strident cohorts in Xalapa could only dream of cinema's transformative possibilities, the Brazilian avant-garde produced three feature-length films: *Limite* (Mário Peixoto, 1929), a tropical city symphony in the mode of Walther Ruttmann and Dziga Vertov, *São Paulo: a Sinfonia da Metrópole* (Rodolfo Rex Lustig and Adalberto Kemeny, 1929), and the experimental narrative *Ganga Bruta* (Humberto Mauro, 1933).[18] Another Brazilian, Alberto de Almeida Cavalcanti, collaborated with Ruttmann on *Berlin: Symphony of a Metropolis* (*Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, 1927) and directed a city symphony in Paris, *Somente as horas* (*Rien que les heures*, 1926), while Mauro directed an urban cine-poem about his home town in Minas Gerais, *Sinfonía de Cataguases* (1929). A striking photograph by the Jewish Hungarian immigrant André Kertész, reproduced on the cover of the popular Parisian weekly *Vu* (August 14, 1929), inspired *Limite*.[19] Peixoto took Kertész's image of a glamorous woman in handcuffs as a powerful visual distillation of the networks of control, sexuality, power, desire, and repression. He developed the implicit tensions into a three overlapping narratives that explore the tortured psychologies of the trio trapped on a life raft, all told with bold, expressionist cinematography. Near the end of the film, Peixoto reconstructs the Kertész photograph. The director withdrew the film from circulation soon after its premiere, and for many years it was thought to be lost. In 1960, the French film historian Georges Sadoul traveled to Rio in a vain effort to see it. Nonetheless, Sadoul believed that Peixoto deserved an entry for his *Dictionary of Filmmakers*, calling the Brazilian "a strange character."[20] The international nexus from which Peixoto's only film emerges—a Brazilian film inspired by the photograph of a Hungarian spotted on a newsstand in France—is not at all atypical, nor is its prolonged disappearance. It is also hard to overstate the influence of the pre-Stalinist Soviet cinema here. The vanguard poet Manuel Maples Arce opens his "Bolshevik Super-Poem" [*"super-poema Bolchevique"*] *Urbe* with an invocation of Soviet inspiration:

> The lungs of Russia
> blow toward us
> the wind of social revolution...[21]

The relevant film reference here is not simply Soviet theories of montage and the dialectical construction of cinematic meaning, but also alternative, populist models for exhibition, like the Russian Kino Train. Within a few decades Soviet cinema lost its appeal, due to show trials, gulags, Stalinist orthodoxies, and the imposition of the socialist realist. "As propaganda, Socialism fails," Glauber Rocha wrote, "and is publicized on

Mário Peixoto, *Limite* (1931).

Narcisa Hirsch, *Come Out* (1971).

Jorge Honik, *El inmortal* (1968).

Horacio Coppola); a la obra pictórica (Eduardo Solá Franco, Adolfo Best Maugard); a la instalación y performance (Ana Mendieta, Hélio Oiticica).[14] También ha habido dos intentos anteriores de estudiar la historia del cine experimental en América Latina: *Cine a contracorriente*, el proyecto de estudio organizado por Antoni Pinent en 2011 en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, es un antecedente clave. También lo es la exposición de 2008 del Instituto Itaú Cultural en São Paulo, *Visionarios: Audiovisual en Latinoamérica*,[15] un proyecto colaborativo integrado por Jorge La Ferla, Elías Levín, Roberto Moreira y Marta Lucía Vélez, liderado por Arlindo Machado. Pero además del modesto volumen publicado conjuntamente con *Visionarios* (con especial interés en el videoarte reciente), este es el primer libro que procura trazar un panorama de las artes mediáticas experimentales de América Latina.

Aun antes de que existiera el cine experimental latinoamericano, las infinitas posibilidades y el potencial radical del cine atrajeron a la primera generación de vanguardia latinoamericana. En la era del cine silente, el montaje cinematográfico y las manipulaciones espacio-temporales que este hizo posibles, ejemplificadas por los experimentos de las vanguardias soviéticas y europeas, inspiraron a poetas radicales, pensadores, escritores y artistas. A principios del siglo veinte, el reconocimiento por parte de las vanguardias latinoamericanas de la fuerza del nuevo medio es evidente en su poesía y su prosa. En su libro de versos vanguardistas de 1923, *Esquina*, el poeta y dandi mexicano Germán List Arzubide, figura principal del movimiento estridentista, escribió acerca de la convergencia de la modernidad, las nuevas sensaciones, el deseo, el comercio y la imagen en movimiento:

> Mientras en el mostrador los cines
> venden la noche al menudeo
> un beso de celuloide
> se escurre en tu recuerdo.[16]

Esta generación de modernistas de vanguardia no tardó en reconocer la promesa arrolladora del medio, entonces nuevo, y se sintió atraída de forma clara y consistente por este. El acceso a los medios de producción cinematográfica quedó rezagado con respecto a ese reconocimiento.[17]

Las vanguardias brasileñas lograron los mayores avances en esta etapa temprana y por esta razón se destacan del resto. A finales de la era del cine silente, mientras List Arzubide y sus colegas estridentes apenas podían soñar con las posibilidades transformadoras del cine, la vanguardia brasileña produjo tres largometrajes: *Limite* (Mário Peixoto, 1929), una sinfonía urbana tropical a la manera de Walther Ruttmann y Dziga Vertov, *São Paulo: a sinfonia da metrópole* (Rodolfo Rex Lustig y Adalberto Kemeny, 1929) y la narración experimental *Ganga Bruta* (Humberto Mauro, 1933).[18] Otro brasileño, Alberto de Almeida Cavalcanti, colaboró con Ruttmann en *Berlin: Sinfonie der Grosstadt* (1927) y dirigió una sinfonía urbana en París, *Rien que les heures* (1926), mientras que Mauro dirigió un cine-poema urbano sobre su ciudad natal en Minas Gerais, *Sinfonia de Cataguases* (1929). Una sorprendente foto tomada por el inmigrante húngaro judío André Kertész, reproducida en la portada del popular semanario parisino *Vu* (14 de agosto de 1929), inspiró *Limite*.[19] Peixoto tomó la imagen de una mujer glamorosa, esposada, como una poderosa destilación visual de las redes de control, la sexualidad, el poder, el deseo y la represión, y desarrolló las tensiones implícitas en tres narraciones superpuestas que exploran las psicologías torturadas del trío atrapado en un bote salvavidas, contadas con una audaz cinematografía expresionista. Hacia el final de la película, Peixoto reconstruye la fotografía de Kertész. El director sacó el filme de circulación poco después del estreno, y por muchos años se pensó que se había perdido. En 1960 el historiador francés de cine Georges Sadoul viajó en vano a Rio para verlo. Sadoul creyó, sin embargo, que Peixoto merecía una entrada en su *Diccionario de cineastas*, donde se refiere al brasileño como "un extraño personaje".[20] El nexo internacional del cual surge el único filme de Peixoto —un filme brasileño inspirado en una fotografía de un húngaro vista en un puesto de periódicos en Francia no es del todo atípico, tampoco lo es su prolongada desaparición. Respecto a las influencias inter-nacionales resulta difícil dejar de mencionar la importancia del cine soviético preestalinista. El poeta vanguardista Manuel Maples Arce comienza "Urbe", su "super-poema bolchevique" con una invocación de inspiración soviética:

the fiftieth anniversary of the Soviet Revolution as the work of New York advertising agencies."[22] For a time, Rome's *Centro Sperimentale di Cinematografia* gained some of the allure once associated with MosFilm, and the cosmopolitanism of Latin American experimental cinema endured, as evidenced by the persistent internationalism documented here.

An emergent network of cine clubs across Latin America imported and shared the latest works of an international avant-garde. In 1929, Horacio Coppola co-founded the *Cine Club de Buenos Aires*, which began screening the films of Vertov, Man Ray, and Charlie Chaplin.[23] Four years later, Coppola was in Berlin, studying at the Bauhaus and directing with Walter Auerbach a surrealist short, *Traum* (*Dream*, 1933). In 1931, a group in Mexico City, led by Lola and Manuel Álvarez Bravo, Guatemalan expatriate artist Carlos Mérida, the modernist poet Bernardo Ortiz de Montellano, and the painters María Izquierdo and Roberto Montenegro, joined together to form the *Cine Club Mexicano*.[24] Their goal was "the exhibition of good European, American, and Asian films, and avant-garde movies" as well as scientific films, retrospectives surveying film history, and the presentation of lectures about cinema.[25] Many more cine clubs followed throughout Latin America, from Cuzco to Santiago de Chile, sharing alternative films of all sorts. Manuel González Casanova's survey of the cine club movement in Mexico places these alternative exhibition spaces at the crossroads of two impulses inherent to the medium:

> Two characteristics will decide the road that cinema will take. First, the struggle of capital to gain more profits, second, the art of film to demand human rights, and from the clamor of this struggle emerge the cine clubs, attempting to reconcile these two interests, and achieve a cinema that, without abandoning industry, can develop as an art. [26]

The network of alternative exhibition spaces and the appreciation for experimental film that it fostered led quickly to productions. Eager to work with moving images, Manuel Álvarez Bravo purchased a camera from Sergei Eisenstein and Eduard Kazimirovich Tisse in 1932 (just prior to the Soviet team's departure from Mexico), and began work on a (now lost) film project in southern Oaxaca. Lost too are most of the photographer's experiments in cinema from the 1940s and 1950s.[27] Decades later, Super 8 allowed Álvarez Bravo greater freedom in translating his photographic sensibility into moving images, as Álvaro Vázquez describes below. In 1931, Carlos Mérida was in New York, where he viewed Emilio Amero's film experiments, which are also lost. His description suggests an abstract cinema related to Amero's contemporaneous photograms:

> Emilio Amero's cinematic efforts...reach the level of pure imagery, of the plastic emotions in which motifs, the theme, and rhythm are concretized in a circle of visual equivalence... A fundamentally cinematic temperament like Amero's had to make a place for movement. His photographs of glasses, inclined planes, angles, and most of all, his multiple exposures, clearly reveal him to be a filmmaker.[28]

Many years later, the publication of an elemental script for another of Amero's films, his collaboration with the modernist Mexican poet Gilberto Owen, *El río sin tacto* (1928), shed light on another significant piece of Amero's cinema.[29] The fate of Amero's films, and of Álvarez Bravo's early experiments, typify another recurring motif in this history—that so much of it is lost, unavailable for viewing, slowly deteriorating, forgotten and neglected, in the closets of artists' grandchildren, tied up in disputes among heirs, or otherwise inaccessible. If this volume stirs future researchers to rescue a handful of these reels from the closets in which they are currently fading away, it will represent a success.

These eleven original essays look at specific artists, films, approaches, strategies, moments, and movements, and are interwoven with a selection of archival documents, artist statements, manifestos, and other primary texts. Together, they function as so many points of light outlining constellations, fiery spots defining other cinematic worlds. The original essays gathered here take a number of approaches to confront this continental history of cinematic experimentation, and call for a word about methodology. In preparation of this volume and the companion

> Los pulmones de Rusia
> soplan hacia nosotros
> el viento de la revolución social.[21]

Las referencias fílmicas relevantes aquí no son simplemente las teorías soviéticas de montaje y la dialéctica de construcción de significado cinematográfico, sino también los modelos populistas alternos de exhibición, como el tren ruso Kino. En unas cuantas décadas, debido a los juicios simulados, los gulags, las ortodoxias estalinistas y la imposición del realismo socialista, el cine soviético perdió su atractivo. "Como propaganda, el socialismo fracasa", escribió Glauber Rocha, "y se anuncia en el cincuenta aniversario de la Revolución soviética como obra de agencias de publicidad de Nueva York".[22] Durante un tiempo, el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma cobró parte del atractivo vinculado a MosFilm, y el cosmopolitismo del cine experimental latinoamericano perduró como se evidencia en el internacionalismo persistente documentado aquí.

Una red emergente de cineclubes a través de América Latina importó y compartió las obras más recientes de la vanguardia internacional. En 1929, Horacio Coppola cofundó el Cine Club de Buenos Aires, que empezó a proyectar películas de Vertov, Man Ray y Charlie Chaplin.[23] Cuatro años más tarde, Coppola estaba en Berlín, estudiando en la Bauhaus y dirigiendo junto a Walter Auerbach un corto surrealista, *Traum* (*Sueño*, 1933). En 1931, un grupo en Ciudad de México, encabezado por Lola y Manuel Álvarez Bravo, el artista guatemalteco exiliado Carlos Mérida, el poeta modernista Bernardo Ortiz de Montellano y los pintores María Izquierdo y Roberto Montenegro, formó el Cine Club Mexicano.[24] Su objetivo era "la exhibición de buenas películas europeas, americanas y asiáticas, y películas de vanguardia", así como películas científicas, retrospectivas dedicadas a la historia del cine y la presentación de conferencias sobre cine.[25] Muchos más cineclubes surgieron por toda América Latina, de Cuzco a Santiago de Chile, y compartieron filmes alternativos de todo tipo. El estudio sobre el cineclub en México de Manuel González Casanova ubica estos espacios de exhibición alternativos en el cruce entre dos impulsos inherentes al medio:

> Dos características decidirán el camino que ha de seguir el cine. Primero, la lucha del capital para obtener más ganancias; segundo, el arte que exige sus derechos humanos; al fragor de esa lucha surgen los cineclubes, tratando de conciliar esos dos intereses, de lograr que el cine, sin dejar de ser industria, pueda desarrollarse como arte.[26]

La red de espacios de exhibición alternativos y el aprecio hacia el filme experimental que esta fomentó, desembocó muy pronto en producciones. Deseoso de trabajar con imágenes en movimiento, Manuel Álvarez Bravo compró una cámara de Sergei Eisenstein y Eduard Kazimirovich Tisse en 1932, justo antes de que el equipo soviético partiera hacia México y comenzara a trabajar en un proyecto (ahora perdido) en el sur de Oaxaca. También se ha perdido la mayoría de los experimentos cinematográficos que el fotógrafo realizó en los cuarenta y cincuenta.[27] Décadas después, el Super 8 le permitió a Álvarez Bravo una mayor libertad a la hora de traducir su sensibilidad fotográfica en imágenes en movimiento, según describe más abajo Álvaro Vázquez Mantecón. En 1931, Carlos Mérida estaba en Nueva York, donde vio los experimentos fílmicos de Emilio Amero, también perdidos. Su descripción sugiere un cine abstracto relacionado con los fotogramas contemporáneos de Amero:

> Los intentos cinematográficos de Emilio Amero [...] alcanzan ya los planos de las imágenes puras, de las emociones plásticas en las cuales el motivo, el tema, el ritmo, están concretados en un círculo de equivalencias visuales [...] Un temperamento fundamentalmente cinemático como el de Amero tenía que darle el matiz movible a su labor puramente fotográfica. Sus copias de cristales, de planos inclinados, de ángulos y, sobre todo, sus fotografías de múltiples exposiciones, nos indican a las claras al cineasta.[28]

Muchos años después, la publicación de un guion elemental para otro de los filmes de Amero, su colaboración con el poeta modernista Gilberto Owen, *El río sin tacto* (1928), arrojó luz sobre otra pieza significativa del cine de Amero.[29] La suerte que corrieron las películas de Amero y los experi-

series of film screenings, nine scholars met twice in a small college town in Alta California's "Inland Empire," the eastern suburbs of Los Angeles —once to share their previous studies of the topic and define future research interests, and then again a year later to report back and expand upon the work completed. Along the way we added two more commissioned essays from Luisa Marisy and Isabel Arredondo to fill some of the more obvious gaps. Over the course of this research we compiled an array of documents that enrich the collection. Some are historical markers that help locate or expand upon certain aspects of the research, others simply represent a specific approach to the analysis of a film emblematic of an aesthetic mode or time period, and others are theoretical or poetic propositions reconsidering the production and reception of the language of experimental film.

Pablo Marín and Álvaro Vázquez Mantecón both take up Super 8 film—a small-gauge, "amateur" format—as the focus of their research. Eastman Kodak's introduction of the Super 8 format in 1965 coincided with the United States military's second invasion of the Dominican Republic, in which US Marines suppressed the supporters of the island's first democratically elected leader, the poet and intellectual Juan Bosch. That same year, the Brazilian president Field Marshal Humberto de Alencar Castelo Branco, who had come to power months earlier in a military coup, dissolved all political parties and tightened his autocratic grip on the state. Events such as these opened up an era in which military dictatorships spread throughout Latin America, driving many on the left into exile, and bringing the murder, "disappearance," torture, or imprisonment of many more, and inevitably impacting all art practices in the region.[30] While many middle class Latin American amateurs used Kodak's very successful export—the Super 8 film cartridge—to document family vacations, weddings, birthday parties, and other domestic rituals (just like their North American counterparts), there were also more subversive uses of the small-gauge stock as a vehicle for protest, agit-prop, experimentation, and the documentation of performance. For these radical ends, the format presented many advantages, some identical to those that attracted the middle-class hobbyists —the low cost, portability, ease of use—and others very different—particularly the decentralized network for film processing that frustrated state efforts at censorship. The small-gauge, processed in neighborhood pharmacies and camera stores, remained under the radar, out of the censor's eye, and thus open for all sorts of formal experimentation and alternative projections. Politics were never distant from the choice of "amateur" formats.

Throughout the continent, and as a counterpoint to a spreading authoritarianism, the 1970s were marked by a celebration of the possibilities offered by this new medium. In 1971, on the occasion of Mexico's Second National Competition of Independent Film, José de la Colina published an article in *El Heraldo de México* entitled "Little Cinema Is Dead! Long Live Cinema!," in which he describes "a separate cinema, one with its own rules and its own force." In a 1978 text reproduced below, Claudio Caldini celebrated a decade of Super 8's success in Argentina. Both Caldini and de la Colina recognized that Super 8 gave filmmakers certain advantages: they did not have to submit to the accounting of producers, nor were they required to ask for the approval of the censors.

In 1981, under the auspices of Nicaragua's new Sandinista government, one particularly astute and reflective champion of Super 8 filmmaking, the Bolivian critic and documentarian Alfonso Gumucio Dagron, published a manual about the format called *El cine de los trabajadores* [*The Workers' Cinema*]. Later that year an expanded edition of this book was published in Caracas under the title *Super 8: Teoria y práctica de un nuevo cine*, excerpted below. In this publication, Gumucio Dagron proposes a model for empowering marginalized and working class communities through Super 8 filmmaking. Acknowledging the hold on power that right-wing regimes had throughout the region at the time, he proposes three strategies: one for nations under repressive rule, another for what he calls "bourgeois democracies," and third for contexts like Nicaragua and Cuba, where the socialist revolution had triumphed. While the proletarian cinema he envisioned remained largely embryonic, countless artists across the continent did embrace the medium. Poli Marichal's text, reproduced here, reflects on the format as a vehicle of experimentation in Puerto Rico, especially the

mentos tempranos de Álvarez Bravo, tipifica otro motivo recurrente de esta historia: tanto se ha perdido; no está disponible para ser visto; está deteriorándose lentamente; ha sido olvidado y descuidado; está en los clósets de los nietos de los artistas, envuelto en disputas de herederos, en cualquier caso, inaccesible. Si este volumen anima a futuros investigadores a rescatar un puñado de esos carretes de los clósets en los cuales actualmente se desintegran lentamente, ello constituirá un logro.

Los once ensayos originales se enfocan en artistas específicos, filmes, perspectivas, estrategias, momentos y movimientos, y están intercalados con documentos de archivo, testimonios de artistas, manifiestos y otros textos primarios. Juntos, funcionan a la manera de puntos de luz que delinean constelaciones, señales encendidas que definen otros mundos cinematográficos. Los ensayos originales reunidos aquí adoptan una variedad de enfoques para enfrentarse a esta historia continental de la experimentación cinematográfica y exigen un comentario sobre metodología. Para la preparación de este volumen y la serie de proyecciones que lo acompaña, nueve investigadores se reunieron en dos ocasiones en un pequeño pueblo universitario del "Inland Empire" en Alta California, en los suburbios del este de Los Ángeles: una vez para compartir sus estudios previos sobre el tema y para definir futuros intereses de investigación, y luego —un año más tarde —para informar de sus conclusiones y profundizar acerca del trabajo completado. En el proceso hemos añadido dos ensayos encargados a Luisa Marisy e Isabel Arredondo para subsanar algunas de las lagunas más evidentes. En el transcurso de esta investigación recopilamos una variedad de documentos que enriquecen el volumen. Algunos son indicadores históricos que ayudan a ubicar o desarrollar ciertos aspectos de la investigación, otros simplemente representan un enfoque específico para el análisis de un filme emblemático de una modalidad estética o periodo en particular, y otros son proposiciones teóricas o poéticas que reconsideran la producción y recepción del lenguaje del filme experimental.

Pablo Marín y Álvaro Vázquez Mantecón escogieron el Super 8, formato "amateur" en pequeña escala, como objeto de sus investigaciones. La introducción del formato Super 8 de Eastman Kodak en 1965 coincidió con la segunda invasión militar de la República Dominicana, donde la Marina de Guerra de EEUU reprimió a los partidarios del primer líder elegido democráticamente en la isla, el poeta e intelectual Juan Bosch. Ese mismo año, el presidente brasileño Humberto de Alencar Castelo Branco, que había llegado al poder unos meses antes en un golpe militar, disolvió todos los partidos políticos y afianzó su control autocrático sobre el Estado. Eventos de esta naturaleza inauguraron una era en la cual dictaduras militares se propagaron por toda América Latina, llevando a muchos en la izquierda al exilio, provocando asesinatos, "desapariciones", tortura o el encarcelamiento de muchos más. Todo ello repercutió inevitablemente en todas las prácticas artísticas de la región.[30] Al mismo tiempo en que muchos aficionados latinoamericanos de clase media utilizaban el muy exitoso producto de exportación de Kodak, el cartucho de película Super 8, para documentar sus vacaciones de familia, bodas, fiestas de cumpleaños y otros rituales domésticos, igual que sus contrapartes en Norteamérica, el mismo cartucho de formato pequeño estaba siendo usado para propósitos más subversivos: como vehículo de protesta, *agitprop*, experimentación y para documentar performances. Para estos fines radicales, el formato tenía muchas ventajas, algunas idénticas a las que atrajeron a los aficionados de clase media —bajo costo, portabilidad, facilidad de uso— y otras muy diferentes. Particularmente, la red descentralizada para el revelado de películas que frustraba los esfuerzos de censura por parte del Estado. El pequeño cartucho, revelado en la farmacia del vecindario y en las tiendas de cámaras, pasó desapercibido, lejos del ojo del censor y, por tanto, estuvo abierto a todo tipo de experimentación formal y de exhibiciones alternativas. La política nunca estuvo lejos de optar por los formatos "amateur".

A través del continente, y como contrapunto de la propagación del autoritarismo, los setenta marcaron la celebración de las posibilidades que ofrecía el nuevo medio. En 1971, en ocasión del segundo Concurso Nacional de Cine Independiente, José de la Colina publicó un artículo en *El Heraldo* de México titulado "El cinito ha muerto, ¡Viva el cine!", donde describe "un cine aparte, uno con sus propias reglas y su propia fuerza". En un

work of the collective Taller de Cine la Red. Federico Windhausen's text on Marie Louise Alemann's *Thresholds* (*Umbrales*, 1980) sheds light on an under-represented facet of Super 8 production which today can be read as emblematic of an emergent queer aesthetic.

Vázquez Mantecón focuses on the film works of three Mexican artists: Teo Hernández, Manuel Álvarez Bravo, and Silvia Gruner. Hernández is well known in France, where he lived and worked for many years, but his gorgeous films are all but unknown in the Americas. Manuel Álvarez Bravo exhibited his still photography internationally for decades, but is not known as a filmmaker. Also virtually never screened are the film experiments of photographer Lola Álvarez Bravo, who collaborated with Frida Kahlo in staging the latter's paintings as a series of living tableaux. Building on his prior study, *El cine super-8 en México, 1970-1989*, Vázquez Mantecón links the practice of these three artists to *superocheros* elsewhere in Latin America.[31] Marín's hemispheric view of the Super 8 format reflects on the particulars of the format and the innate qualities it brings to experimental filmmaking, as embodied in the work of filmmakers Claudio Caldini, Jorge Honik, and Narcisa Hirsch.

Marín highlights occasions when Super 8 was put to uses other than those for which it was supposedly designed. His homage to the medium provides a window onto Super 8's vigorous contemporary presence in Latin America. In Silvestre Byrón's exploration of the Optional Mode of Representation [*Modo de Representación Opcional*, or M.R.O.], we find an expanded theoretical consideration of the experimental scene in Argentina. This essay reconstructs an underground network of image production and reception within tense institutional structures of distribution and reproduction. At the same time, his perspective distinguishes between distinct approaches and categories within experimental film.

Two of the writers focus on techniques even more accessible than Super 8, in that these filmmaking strategies do not require access to laboratories or photographic chemistry. Direct animation (imagery painted, scratched, or inked directly on film leader) and found-footage filmmaking held the promise of low-cost filmmaking, paralleling the histories of these alternative techniques elsewhere. Antoni Pinent surveys the Latin American filmmakers working without cameras beginning in the early 1950s, often in conversation with the work of Norman McLaren, the Scottish pioneer of direct animation who, thanks to the sponsorship of Canada's National Film Board, visited Latin America in the 1950s and 1960s. McLaren's presence in Latin America extended beyond film festivals and established arts venues. During his visit to Uruguay, the national television station (at the time, the only one) broadcast his films on-air, along with a demonstration of his techniques, in the Montevideo television studio. This and other presentations inspired viewers to explore the limitless options of working directly on clear or black film stock. Pinent introduces here nine South American practitioners, coming from fields as diverse as painting, law, printmaking, journalism, and set design.

Camera-less filmmaking is as accessible as what is referred to as found-footage filmmaking, appropriation cinema, or the preferred term here, *cine reciclado*. Drawing on Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Roberto Fernández Retamar, and Eduardo Viveiros de Castro, Jesse Lerner's essay reads the Brazilian theories of anthropophagy in a continental history of found-footage filmmaking, a distinctive Latin American practice of cinematic recycling.[32] The poet and novelist de Andrade stated in his influential *Anthropophagous Manifesto* (*Manifesto Antropofágico*, 1928): "...cannibalism alone unites us. Socially. Economically. Philosophically."[33] While subsequent generations of artists and filmmakers, including Anna Maria Maiolino, Hélio Oiticica, Joaquim Pedro de Andrade and others have taken up the mantle of cannibalism in diverse ways,[34] Lerner's contribution here uses the metaphor as a way of thinking about the history of found-footage filmmaking in the region.

Other researchers involved chose broad themes within experimental film as points of departure for their investigations. Ángela López Ruiz surveys films by women working in Uruguay, Argentina, Chile, and Bolivia from the 1950s to the 1980s. What she finds is not simply a sustained body of experimental media work, but also the systematic erasure of women's contributions, either by male collaborators eager to claim credit all for themselves, or by media historians quick to minimize or negate the involvement of women.

texto de 1978 que se reproduce también aquí, Claudio Caldini celebra una década del éxito del Super 8 en Argentina. Tanto Caldini como De la Colina reconocían que el Super 8 les otorgó a los cineastas ciertas ventajas: no tenían que someterse a la dirección de los productores, ni tampoco necesitaban la aprobación del censor.

En 1981, bajo el auspicio del nuevo gobierno sandinista de Nicaragua, el astuto y reflexivo defensor del cine en Super 8, el crítico y documentalista boliviano Alfonso Gumucio Dagron, publicó un manual sobre el formato titulado *El cine de los trabajadores*. Posteriormente en ese mismo año, una edición aumentada del libro fue publicada en Caracas bajo el título *Super 8: Teoría y práctica de un nuevo cine*, citado más adelante. En este libro, Gumucio Dagron propone un modelo para empoderar comunidades marginadas de clase trabajadora a través de la realización de películas en Super 8. Tomando en cuenta el poder que los regímenes de derecha ejercían a través de la región en aquella época, propone tres estrategias: una para las naciones bajo regímenes represivos, otra para lo que denomina "democracias burguesas" y una tercera para contextos como Nicaragua y Cuba, donde la revolución socialista había triunfado. Si bien el cine que imagina permanece en un estadio esencialmente embrionario, incontables artistas de todo el continente adoptaron el medio. El texto de Poli Marichal, incluido en este volumen, reflexiona sobre el formato como vehículo de experimentación en Puerto Rico, especialmente sobre la obra del colectivo Taller de Cine La Red. El texto de Federico Windhausen dedicado a *Umbrales* de Marie Louise Alemann arroja luz acerca de una faceta subrepresentada de la producción en Super 8 que hoy puede ser leída como emblemática de una estética *queer* emergente.

Vázquez Mantecón se centra en el trabajo fílmico de tres artistas mexicanos: Teo Hernández, Manuel Álvarez Bravo y Silvia Gruner. Hernández es muy conocido en Francia, donde ha vivido y trabajado por muchos años, pero sus espléndidos filmes son prácticamente desconocidos en las Américas. Manuel Álvarez Bravo expuso internacionalmente su fotografía durante décadas, pero no es conocido como cineasta. De igual manera, son virtualmente desconocidos los experimentos fílmicos de la fotógrafa Lola Álvarez Bravo, que colaboró con Frida Kahlo en la puesta en escena de las pinturas de esta última como una serie de cuadros en movimiento. Basado en su estudio previo, *El cine Super 8 en México, 1970–1989*, Vázquez Mantecón vincula el trabajo de estos tres artistas con el de otros *superocheros* de otras partes de América Latina.

La visión hemisférica que Marín tiene del Super 8 se refleja en las cualidades particulares del formato, así como en cualquier otra cualidad innata que el este pueda aportar a la creación de cine experimental, según queda plasmado en la obra de los cineastas Claudio Caldini, Jorge Honik y Narcisa Hirsch. Marín destaca momentos donde el Super 8 fue puesto al servicio de objetivos diferentes a aquellos para los que supuestamente fue diseñado. Su homenaje al medio provee una ventana hacia la vigorosa presencia contemporánea del Super 8 en América Latina. En la exploración que Silvestre Byrón hace del Modo de Representación Opcional (MRO), hallamos una consideración teórica ampliada de la escena experimental en Argentina. Este ensayo reconstruye

Super-8 Workshop in Nicaragua, 1981.

As a remedial effort to correct these omissions, López Ruiz reviews the contributions of the little-known Uruguayan pioneer of abstract film-making Lydia García, Argentine experimentalists Marie Louise Alemann and Narcisa Hirsch, Uruguayan choreographer Teresa Trujillo, as well as Beatriz Palacios and Danielle Caillette, members of the Bolivian film collective Ukamau. Within this context, the festival—organized annually starting in 1954 by Uruguay's Official Broadcasting, Television, and Entertainment Service (*Servicio Oficial de Difusión, Radiotelevisión y Espectáculos*, or SODRE)—represented a foundational event for experimental film in the region. We have reproduced a fragment from their 1958 catalogue that provides an overview of the festival's efforts.

The perseverance of an amateur film society at the *Universidad de Chile* would later result in the creation of the country's most important hotbed of experimental film: the Center for Experimental Film. Originally published in 1958, "It Started as a Hobby" is an informal account of the activities, interests, and aesthetic explorations that came together to form the center of experimental film there. To contextualize this, we reprint an excerpt from "The Foundation of the Center for Experimental Film" by Claudio Salinas Muñoz and Hans Stange Marcus, an account of the early efforts of Chilean filmmakers Sergio Bravo and Pedro Chaskel. Mauricio Godoy analyzes two essential experimentals film from Peru that also use a radical documentary form to address marginal subjects, *Miss Universe in Peru* (*Miss Universo en el Perú*, 1982), by the collective Grupo Chaski, and *Radió Belén* (1983) by Gianfranco Annichini.

Isabel Arredondo takes the interdisciplinary nature of experimental film in Venezuela as a defining characteristic, particularly the intersections with performance art and painting. From the censored expanded-cinema event of *Imagen de Caracas* (directed collectively Jacobo Borges, Mario Robles, Juan Pedro Posani, Josefina Jordán, Manuel Espinoza, Jorge Chirinos, Ramón Unda, Edmundo Vargas, Ana Brumlik, Maricarmen Pérez, Álvaro Boscán, Luis Luksic, and Francisco Hung, 1968)[35] to the epic, visually lush Super 8 features of Diego Rísquez, *Bolívar, a Tropical Symphony* (*Bolívar, sinfonía tropikal*, 1981), *Orinoko, New World* (*Orinoko, nuevo mundo,* 1984), and *Amerika, Terra Incognita* (*Amérika, terra incógnita*, 1988). Many of the hubs for experimental film production in Latin America enjoyed institutional support, either directly or indirectly. In Venezuela, the Super 8 Festival became an international forum for avant-garde cinema at the end of the 1970s. Directors Julio Neri and Mercedes Márquez demonstrate its international reach in their introduction to the festival's fifth edition, in which they suggest that the event had become the "Cannes of Super 8."

Luisa Marisy, our collaborator in Havana, outlines in broad strokes an alternative film history on the island from pre-Revolutionary times (by way of amateur film clubs and Rome's *Centro Sperimentale di Cinematografia*), to the works of Enrique Pineda Barnet, Nicolás Guillén Landrián, Fernando Pérez, and Juan Carlos Alom. Marisy describes the shifting relationships between the experimental film community and established cinematographic institutions in Cuba. Some films emerged as a result of internal confrontations, as was the case with the work

Poster for the 2nd International Festival of Vanguard Films in Super 8, Caracas, 1977.

una red *underground* de producción de imágenes y recepción, dentro de las tensas estructuras institucionales de distribución y reproducción. Al mismo tiempo, su perspectiva distingue entre enfoques y categorías claramente definidas dentro del cine experimental.

Dos de los escritores aquí incluidos se ocupan de técnicas aún más accesibles que el Super 8, en la medida en que esas estrategias de producción cinematográfica no requieren acceso a laboratorios ni a química fotográfica. La animación directa —imágenes pintadas, trazadas o tintadas directamente sobre cabeceras de cinta— y la creación de películas a partir de metraje encontrado, ofrecían la promesa de producción de cine de bajo costo siguiendo de cerca la historia de dichas técnicas alternativas en otros lugares. Antoni Pinent estudia a los cineastas latinoamericanos que trabajan sin cámaras desde principios de los años cincuenta, frecuentemente en diálogo con la obra de Norman McLaren, el pionero escocés de la animación directa, que gracias al auspicio de la National Film Board de Canadá visitó América Latina en los cincuenta y sesenta. La presencia de McLaren en América Latina fue más allá de los festivales de cine y centros oficiales de arte; durante su visita a Uruguay, la estación de televisión nacional (en aquella época, la única) emitió sus películas y una demostración de sus técnicas en el estudio de televisión en Montevideo. Esta y otras presentaciones inspiraron a los telespectadores a explorar las opciones ilimitadas que ofrece trabajar directamente sobre cinta de película clara u opaca. Pinent presenta aquí nueve profesionales, venidos de campos tan diversos como la pintura, el derecho, el grabado, el periodismo y el diseño de escenografía.

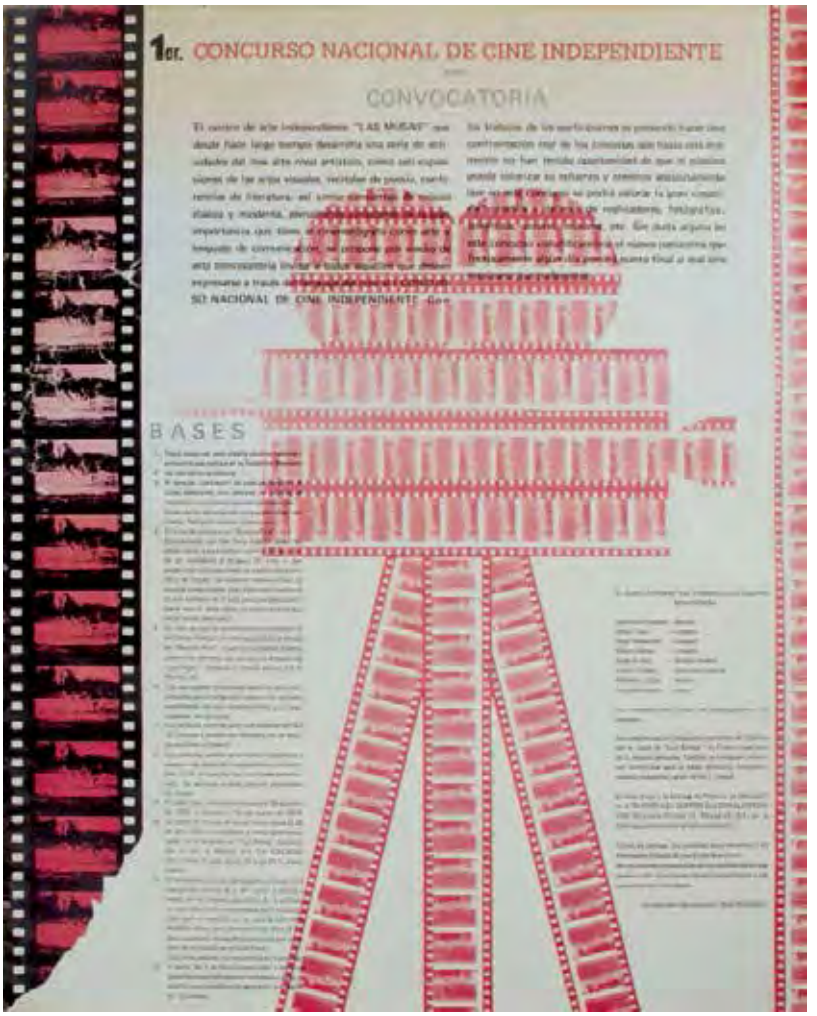
La creación cinematográfica sin cámara es tan accesible como lo que entendemos por metraje encontrado, cine de apropiación o, el término preferido aquí, cine reciclado. Basándose en Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Roberto Fernández Retamar y Eduardo Viveiros, el ensayo de Lerner examina las teorías brasileñas de antropofagia en el contexto de una historia continental del cine de metraje encontrado, una práctica distintivamente latinoamericana de reciclaje cinematográfico.[31] El poeta y novelista de Andrade escribió en su influyente *Manifiesto Antropofágico* de 1928: “solo el canibalismo nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente”.[32] Si bien generaciones subsiguientes de artistas y cineastas —incluyendo a Anna Maria Maiolino, Hélio Oiticica, Joaquim Pedro de Andrade, entre otros— han asumido la herencia del canibalismo de diversas maneras,[33] el texto de Lerner utiliza la metáfora como un modo de pensar sobre la historia de la creación cinematográfica a partir de metraje encontrado en la región.

Otros investigadores participantes, escogieron temas amplios dentro del cine experimental como puntos de partida para sus estudios. Ángela López Ruiz analiza películas hechas por mujeres trabajadoras de Uruguay, Argentina, Chile y Bolivia entre 1950 y 1980. No solo descubre un corpus sostenido de trabajo con medios experimentales, sino también la ocultación de las contribuciones de las mujeres, bien a causa de colaboradores varones ávidos de reclamar todo el crédito para sí mismos o debido al trabajo de historiadores de los medios, proclives a minimizar o negar la participación de las mujeres. Como medida remedial, López Ruiz examina las contribuciones de la muy poco conocida pionera uruguaya del cine abstracto Lydia García, las experimentalistas argentinas Marie Louise Alemann y Narcisa Hirsch, la coreógrafa uruguaya Teresa Trujillo, así como las de Beatriz Palacios y Danielle Caillette, miembros del colectivo de cine boliviano Ukamau. En este contexto, el festival que se organiza anualmente desde 1954 por el Servicio Oficial de Difusión, Radiotelevisión y Espectáculos de Uruguay (SODRE) constituyó un evento fundacional del cine experimental de la región. Hemos reproducido un fragmento de su catálogo de 1958, que ofrece una visión general de las iniciativas del festival. La perseverancia de una sociedad de cine aficionado en la Universidad de Chile después daría como resultado la creación del semillero más importante del cine experimental del país: el Centro de Cine Experimental. Publicado originalmente en 1958, “Empezó como un pasatiempos” es un relato informal de las actividades, intereses y exploraciones estéticas que fueron dando forma al Centro de Cine Experimental. Para contextualizar esto, reimprimimos un fragmento de “La fundación del Centro de Cine Experimental” de Claudio Salinas Muñoz y Hans Stange Marcus, un relato de los esfuerzos tempranos de los cineastas chilenos Sergio Bravo y Pedro Chaskel. Mauricio Godoy analiza dos

of Nicolás Guillén Landrián. Others were hidden operations that passed beneath the radar and went almost unnoticed, such as Pineda Barnet's *Cosmorama*. In more recent examples, like the short films of Juan Carlos Alom, the work is independent and self-generated.

Two of the researchers chose to focus on a single artist. Media archivist María Belén Moncayo conducted extensive research on the life of Eduardo Solá Franco, the Ecuadorian painter, diplomat, poet, playwright, novelist, choreographer, and *superochero*—in short, a polymath from Guayaquil. Solá Franco's extensive filmography, represented in several of the film programs, reflects his fixations with classical mythology, camp performance, Oscar Wilde, and surrealist disjuncture. Following the late filmmaker's path through South America, Europe, and the United States, and by interviewing many of his former collaborators and peers, Belén Moncayo uncovers the life and work of a filmmaker deserving of much more exploration and study.

Tarek Elhaik provides a close reading of three little-known shorts by Raúl Ruiz: *Letter from a Filmmaker, or The Return of a Library Lover* (*Lettre d'un cineaste ou Le Retour d'un amateur de bibliothèques,* 1983), *The Film to Come* (*Le Film à Venir*, 1997), and *The Gift* (*Le Don*, 2006). His engagement with these films derives from a wider ranging interest in the intersections of anthropology and filmmaking, explored in his experimental ethnographic essay, *The Incurable-Image: Curating Post-Mexican Film and Media Art* (2016). These ethnographic impulses run deep through Latin American film experimentation, from Miguel Covarrubias, to Arthur Omar's *Triste*



Poster for the First National Competition of Independent Film, Mexico City, 1970.

filmes experimentales esenciales de Perú, que también se valen de formas del documental radical para aproximarse a sujetos marginales, *Miss Universo Perú*, del colectivo Grupo Chaski y *Radio Belén*, de Gianfranco Annichini.

Isabel Arredondo concibe la naturaleza interdisciplinaria del cine experimental en Venezuela como una característica definitoria, particularmente las intersecciones entre el performance y la pintura. Del censurado evento de cine expandido Imagen de Caracas (1968, dirigido colectivamente por Jacobo Borges, Mario Robles, Juan Pedro Posani, Josefina Jordán, Manuel Espinoza, Jorge Chirinos, Ramón Unda, Edmundo Vargas, Ana Brumlik, Maricarmen Pérez, Álvaro Boscán, Luis Luksic y Francisco Hung),[34] a los visualmente exuberantes filmes épicos en Super 8 de Diego Rísquez, *Bolívar, sinfonía tropikal* (1980), *Orinoko, Nuevo Mundo* (1984) y *Amerika, Terra Incógnita* (1988), muchos de los focos de cine experimental en América Latina gozaron de apoyo institucional directo o indirecto. En Venezuela, el Festival del Super 8 se convirtió en un foro internacional para el cine de vanguardia de finales de los setenta. Los directores Julio Neri y Mercedes Márquez demostraron su alcance internacional en su presentación de la quinta edición del festival, al referirse al evento como el "Cannes del Super 8".

Luisa Marisy, nuestra colaboradora en La Habana, traza a grandes rasgos la historia del cine alternativo en la isla, desde el periodo prerrevolucionario (a través de los clubes de cine amateur y del Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma) hasta la obra de Enrique Pineda Barnet, Nicolás Guillén Landrián, Fernando Pérez y Juan Carlos Alom. Marisy describe las relaciones cambiantes entre la comunidad de cine experimental y las instituciones cinematográficas oficiales de Cuba. Algunas películas surgen como resultado de enfrentamientos internacionales, como fue el caso de la obra de Nicolás Guillén Landrián; otras fueron operaciones secretas que pasaron desapercibidas, como fue el caso de *Cosmorama* de Pineda Barnet. En casos más recientes, como los cortos de Juan Carlos Alom, el trabajo es independiente y autogestionado.

Dos de los investigadores optaron por enfocarse en un artista individual. La archivista de medios María Belén Moncayo llevó a cabo estudios exhaustivos sobre la vida de Eduardo Solá Franco, el pintor, diplomático, dramaturgo, novelista, coreógrafo y superochero ecuatoriano de Guayaquil. La extensa filmografía de Solá Franco, representada en varios de los programas de cine, refleja su fijación con la mitología clásica, la performance camp, Oscar Wilde y la disyunción surrealista. Siguiendo la pista del recorrido del cineasta a través de América del Sur, Europa y Estados Unidos, y mediante entrevistas a sus antiguos colegas y colaboradores, Belén Moncayo logra revelar la vida y obra de un cineasta que merece mucha más investigación y estudio.

Tarek Elhaik hace una lectura minuciosa de tres cortos poco conocidos de Raúl Ruiz, *Carta de un cineasta o El regreso de un amante de bibliotecas* (*Lettre d'un cineaste ou Le Retour d'un amateur de bibliothèques,* 1983), *La película por venir* (*Le Film à Venir*, 1997) y *El regalo* (*Le Don*, 2006). Su vinculación con estos filmes procede de un amplio registro de intereses por las intersecciones entre la antropología y el cine, desarrollado en su ensayo etnográfico experimental, *The Incurable-Image: Curating Post-Mexican Film and Media Art* (2016). Estos impulsos etnográficos están muy arraigados en la experimentación cinematográfica de América Latina, desde Miguel Covarrubias hasta *Triste trópico* de Arthur Omar (1974), desde *Araya* (1959) de Margot Benacerraf hasta *Claro* (1975) de Glauber Rocha.

Dos miembros de nuestro colectivo curatorial decidieron tomar un solo filme como punto de partida para desarrollar exploraciones que comienzan con un enfoque específico y luego se expanden hacia inquietudes de mayor alcance. Rubens Machado Jr. se concentra en el corto de 1972 de Hélio Oiticica, *Agrippina é Roma-Manhattan*, filmado mientras el realizador oriundo de Río se encontraba exiliado en la ciudad de Nueva York, donde podía disfrutar de muchas oportunidades para asistir a proyecciones de obras de Andy Warhol, Stan Brakhage, Jack Smith, entre otros. El corto de Oiticia, parte de un amplio corpus de obras creado durante su vida demasiado corta, vuelve a imaginar al despiadado emperador romano en el Wall Street del Bajo Manhattan. La perspectiva de Sérgio Péo acerca del Super 8 como un instrumento del lenguaje, resuena en muchas de las reflexiones acerca de las apropiaciones locales de tecnologías importadas del mercado global que aparecen a lo largo del presente volumen. Tanto Péo como Torquato

Trópicos (1974), from Margot Benacerraf's *Araya* (1959), to Glauber Rocha's *Claro* (1975).

Finally, two members of our curatorial collective chose to start with a single film as the point of departure for explorations, both of which begin as narrowly focused but then widen more to far-ranging concerns. Rubens Machado Jr. takes Hélio Oiticica's short film, *Agrippina is Rome-Manhattan* (*Agrippina é Roma - Manhattan*, 1972), shot while the Rio native lived in exile in New York City, where he could enjoy many opportunities such as attending screenings of works by Andy Warhol, Stan Brakhage, Jack Smith, and others. Oiticica's short film, part of a vast body of work created during his all-too-short life, reimagines the ruthless Roman empress on Lower Manhattan's Wall Street. Sérgio Péo's perspective on Super 8 as an instrument of language finds echoes in many of the reflections on the local appropriation of technologies imported from the global market that appear throughout this publication. Both Péo and Torquato Neto reflect on how to occupy public space with a camera. Neto, one of the principal figures in the Tropicália movement, in *Material for Divulgation* praises the register of the quotidian with the spontaneity of the Super 8 format.

For Marta Vélez, the histories of Colombian experimental media can be traced back to a group of drinking buddies from the Barranquilla bar La Cueva, where Álvaro Cepeda Samudio and Gabriel García Márquez hatched the surrealist spy narrative *The Blue Lobster* (*La Langosta Azul*, 1954). The latter imagined a larger cinematic institute there, as described in "Anteproyecto de la creación del Instituto del Cine en Barranquilla," years before the 1986 inauguration of the *Escuela Internacional de Cine y TV* (EICTV) in San Antonio de los Baños, Cuba. In contrast to many of the more saccharine adaptions of the novels of the Nobel laureate "El Gabo" produced later in Cuba, Mexico, Hollywood, and elsewhere (e.g. *A Very Old Man With Enormous Wings/Señor muy viejo con unas alas enormes*, Fernando Birri, 1988; *Letters from the Park/Cartas del parque*, Tomás Gutiérrez Alea, 1988; *No One Writes to the Colonel/El coronel no tiene quien le escriba*, Arturo Ripstein, 1999; *Love in the Time of Cholera/El amor en los tiempos del cólera*, Mike Newell, 2007), this modest cinematic production, planned and scripted in their favorite watering hole, remains a subversive and playful microcosm of an interdisciplinary Colombian art scene at the middle of the past century. This focus on Barranquilla must be considered alongside Cali, the other major hub of Colombian filmmaking. We have also reprinted Carlos Mayolo and Luis Ospina's "What is Poverty Porn?", a manifesto that accompanied the 1978 Parisian premiere of *The Vampires of Poverty* (*Agarrando pueblo*, 1977), and represents a high point of self-awareness with regards to the foreign perception of Latin American film.

However expansive, the collection, and the screening series that it accompanies, inevitably leaves out many of the artists and films that deserve consideration. The limitations of the series also preclude the inclusions of countless important, if infrequently screened, feature-length films in which many of these filmmakers developed their ideas at greater length: *Câncer* (Glauber Rocha, 1968), *The Red Light Bandit* (*O Bandido da Luz Vermelha*, Rogério Sganzerla, 1968), *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), *Killed the Family and Went to the Movies* (*Matou a Família e Foi ao Cinema*, Júlio Bressane, 1969), *Tequila* (*Rubén Gámez*, 1991), *Anticlímax* (Gelsen Gas, 1969), *The Dog and the Fever* (*Behavior*) (*El perro y la calentura [Conducta]*, Raúl Kamffer, 1973), *A Margem* (Ozualdo Candeias, 1967), *Jardim de Guerra* (Neville Duarte d'Almeida, 1970), *Bang Bang* (Andrea Tonacci, 1971), *Meteorango Kid: O Herói Intergalático* (André Luiz Oliveira, 1969)—the list could go on and on. The multi-screen, performance-film-happenings like *Imagen de Caracas* (Jacobo Borges et. al., 1968), with conquistadores/soldiers/police/actors entering the theater on horseback, as described below by Isabel Arredondo, could not possibly be reconstructed. The multi-projector performance of Mexico City's *Trinchera Ensamble*, at the Los Angeles presentation of the film series, suggests that there are contemporary heirs to this expanded cinema practice. All the contributors and researchers share the aim not to offer the last word on the subject, but rather to provide an open invitation for future scholarship, research that will inevitably uncover many more under-recognized films and filmmakers.

Neto reflexionan sobre cómo ocupar el espacio público con una cámara. Neto, uno de los mayores exponentes del movimiento Tropicália, en *Material para divulgação* hace un elogio del registro de lo cotidiano con la espontaneidad del formato Super 8.

Para Marta Vélez, las historias de los medios experimentales colombianos pueden remontarse a un grupo de compañeros de copas en el bar de Barranquilla *La Cueva*, donde Álvaro Cepeda Samudio y Gabriel García Márquez concibieron el relato surrealista de espías *La langosta azul* (1954). Este último, imaginó un instituto cinematográfico mayor allí, según descrito en "Anteproyecto de la creación del Instituto del Cine en Barranquilla", muchos años antes de la inauguración en 1986 de la Escuela Internacional de Cine y TV (EICTV) en San Antonio de los Baños, Cuba. En contraste con muchas de las empalagosas adaptaciones de las novelas del premio Nobel, "El Gabo", producidas posteriormente en Cuba, México, Hollywood y otros lugares, (por ejemplo, *Un señor muy viejo con unas alas enormes*, Fernando Birri, 1988; *Cartas del parque*, Tomás Gutiérrez Alea, 1988; *El coronel no tiene quien le escriba*, Arturo Ripstein, 1999; *Love in the Time of Cholera/El amor en tiempos de cólera*, Mike Newell, 2007), *La langosta azul*, una modesta producción cinematográfica, concebida y escrita en su antro favorito, sigue siendo el microcosmos subversivo y lúdico de la interdisciplinaria escena de arte colombiano de mediados del siglo pasado. Este foco de Barranquilla, debe ser considerado, junto a Cali, como el otro núcleo importante de producción cinematográfica colombiana. También hemos reimpreso el manifiesto de Carlos Mayolo y Luis Ospina, "¿Qué es la porno miseria?", que acompañó el estreno parisino en 1978 de *Agarrando pueblo*, y que representa un punto álgido de autoconocimiento con respecto a la percepción extranjera del cine latinoamericano. Por más exhaustivo que sea, este volumen, y la serie de proyecciones que lo acompañan, deja inevitablemente fuera a muchos artistas y películas que merecen ser considerados. Las limitaciones de la serie también impiden que sean incluidos numerosos largometrajes importantes, rara vez exhibidos, donde muchos de estos cineastas desarrollan más ampliamente sus ideas: *Câncer* (Glauber Rocha, 1968), *O bandido da luz vermelha* (*El bandido de la luz roja*, Rogério Sganzerla, 1968), *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), *Matou a família e foi ao cinema* (*Mató a la familia y se fue al cine*, Júlio Bressane, 1969), *Tequila* (Rubén Gámez, 1991), *Anticlímax* (Gelsen Gas, 1969), *El perro y la calentura* (*Conducta*) (Raúl Kamffer, 1973), *A margem* (Ozualdo Candeias, 1967), *Jardim de guerra* (Neville Duarte d'Almeida, 1970), *Bang Bang* (Andrea Tonacci, 1971), *Meteorango Kid: O herói intergalático* (André Luiz Oliveira, 1969). La lista puede ser interminable. Los *happenings* de cine y performance en pantallas múltiples, como los presentados en *Imagen de Caracas* (Jacobo Borges *et. al.*, 1968), que incluyen conquistadores-soldados-policías-actores entrando en escena a caballo, según describe Isabel Arredondo, no podrían ser reconstruidos. La performance con múltiples proyectores del Trinchera Ensamble de Ciudad de México, en la presentación de la serie del ciclo de cine, sugiere que hay herederos contemporáneos de esta práctica de cine expandido. Todos los colaboradores e investigadores comparten el mismo objetivo de no poner punto final a este

Anotações de Amérika Nuestra, manuscript/manuscrito, Glauber Rocha.

1 Ariel Dorfman, "Beyond Satan and a Siesta: A Preface," in *Reviewing Histories: Selections from New Latin American Cinema*, ed. by Coco Fusco (Buffalo: Hallwalls, 1987), 2. See, for example, the contributions of André Siegfried, Mário de Andrade, Luis Alberto Sánchez, and Darcy Ribeiro in *Resisting Categories: Latin American and/or Latino?* ed. by Héctor Olea and Melina Kervandjian (Houston: Museum of Fine Arts, 2012), as well as the recent history of the concept by Mauricio Tenorio Trillo, *Latin America: The Allure and Power of an Idea* (Chicago: University of Chicago Press, 2017).

2 Paul A. Schroeder Rodríguez, *Latin American Cinema: A Comparative History* (Berkeley: University of California Press, 2016).

3 Jorge Luis Borges, *El Aleph* (Madrid: Alianza, 1971).

4 Vicky Unruh, *Latin American Vanguards: The Art of Contentious Encounters* (Berkeley: University of California Press, 1994), 2.

5 Collections of writings and critical commentaries include Oscar Collazos, ed., *Los Vanguardismos en América Latina* (Barcelona: Peninsular, 1977); Hugo Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica: Manifestos, proclamas y otros escritos* (Rome: Bulzoni, 1986); Nelson Osorio T., ed., *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguadia literaria histoanoamericana* (Caracas: Ayacucho, 1988), Jorge Schwartz, *Las vanguardias Latinoaméricanas* (México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2002), and Claudia Apablaza, ed. *Manifiestos vanguardistas latinoamericanos* (Sevilla: Barataría, 2011).

6 Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes* (Barcelona: Anagrama, 1998).

7 Deborah Cullen, *Arte ≠ Vida: Actions by Artists of the Americas, 1960-2000* (New York: Museo del Barrio, 2008). Coco Fusco, ed., *Corpus Delecti: Performance Art of the Americas* (London: Routledge, 2000). Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* (Durham: Duke University Press, 2003).

8 Tom Gunning, "Towards a Minor Cinema," *Motion Picture*, 3, no. 1-2 (Winter 1989-1990), 2-4.

9 This is the focus of the recent publication Cynthia Thomkins, *Experimental Latin American Cinema: History and Aesthetics* (Austin: University of Texas, 2013).

10 There are exceptions, including the several relevant antecedents, monographs, or exhibition catalogs that focus which more narrowly on specific formats or movements, especially Álvaro Vázquez Mantecón, *El cine super 8 en México: 1970-1989* (México, D.F.: Filmoteca de la UNAM, 2012) and Rubens Machado, Jr., *Marginália 70: O experimentalismo no Super-8 Brasileiro* (Sao Paulo: Itaú Cultural, 2001).

11 Pablo Marín and Andrés Denegri, *Dialéctica en suspenso: Argentine Experimental Film & Video*, ed. Leandro Villaro (New York: Antennae, 2011), Rita González and Jesse Lerner, *Mexperimental Cinema/Cine Mexperimental* (Santa Monica, CA: Smart Art Press, 1997), and María Belén Moncayo, ed. *Ecuador: 100 artistas del audiovisual experimental: 1929-2011* (Quito: Asociación Archivo Nuevos Medios Ecuador).

12 Michael Chanan, *Santiago Álvarez* (London: British Film Institute, 1980); Ian Aitken, *Alberto Cavalcanti: realism, surrealism, and National Cinema* (Wiltshire, UK: Flicks, 2000); Damian Ortega et. al., *La fórmula secreta: Rubén Gámez* (México, D.F.: Alias, 2014); J. Manuel L. Herrera, *Nicolás Guillén Landrián en 3-D* (Miami: Brouwer & Brouwer, 2014); Michel Nedjar, *Téo Hernandez: Trois goutetes de mazcal dans une coupe de champagne* (Paris: Centre Georges Pompidou, 1997); Ben Cobb, *Anarchy and Alchemy: The Films of Alejandro Jodorowsky* (London: Creation Books, 2007); Armando Partida Tayzan, *Raúl Kamffer: soñador del cine de autor* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994); André Felippe di Mauro, *Humberto Mauro, O pai do cinema brasileiro* (Rio de Janeiro: Idéias, 1997); André Andries, *O Cinema de Humberto Mauro* (Rio de Janeiro: Funarte, 2001); Michael Goddard, *The Cinema of Raúl Ruiz: Impossible Cartographies* (New York: Columbia University Press, 2013). Luis Buñuel, a figure whose work sit on the borders of our topic here, is the subject of too many books to list here.

13 Raúl Ruiz, *The Poetics of Cinema* (Paris: Dis Voir, 1995) and *The Poetics of Cinema 2* (Paris: Dis Voir, 2007); Ricardo Nicolayevsky, *300 Aforismos de Ricardo Nicolayevsky* (México, D.F.: Quimera, 2010); Helío Oiticica, *Helío Oiticica* ed. by Sara Schultz (México, D.F.: Alias, 2009); numerous volumes of writings by Alejandro Jodorowsky, Leandro Katz, Manuel DeLanda, Eduardo Solá Franco, etc.

14 Laura González Flores, et. al. *Manuel Álvarez Bravo* (Madrid: Fundación Mapfre, 2012), especially Álvaro Vázquez Mantecón's essay the films of Álvarez Bravo. José Antonio Rodriguez and Alberto Tovalín Ahumada, eds., *Nacho López: Ideas y visualidad* (México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2012). Roxana Marcoci and Sarah Hermanson Meister, *From Bauhaus to Buenos Aires: Grete Stern and Horacio Coppola* (New York: Museum of Modern Art, 2015). Rodolfo Kronfle and Pilar Estrada. *Eduardo Solá Franco: El teatro de los efectos*, (Guayaquil: Museo Municipal de Guayaquil, 2010). Salomon Grimberg et. al., *Adolfo Best Maugard: El espiral del arte* (México, D.F.: Museo del Palacio de Bellas Artes, 2016). Gloria Moure, ed., *Ana Mendieta* (Barcelona: Polígrafa, 1996). Irene Small, *Hélio Oiticica: Folding the Frame* (Chicago: University of Chicago Press, 2016). Mari Carmen Ramírez et. al. *Hélio Oiticica: The Body of Color* (London: Tate, 2007).

15 Arlindo Machado, et. al. *Visionários: Audiovisual en Latinoamerica* (Sao Paulo: Itau Cultural, 2008).

16 Germán List Arzubide, "Cinemático" is reprinted in *El estridentismo o una literature de la estrategia*, Luis Mario Schneider, ed. (México, D.F.: CONACULTA, 1997), 411.

17 The Soviet-inspired newsreels of Atanasio D. Vázquez celebrating the socialism of Governor Heriberto Jara are the closest that the *Estridentistas* got to creating their own cinema. See Elissa J. Rashkin, "El agrarismo y la modernidad rural en Veracruz: La mirada fotográfica de Atanasio D. Vázquez (1925-1930)," *Dimensión antropológica* año. 21, vol. 61 (mayo-agosto, 2014), 141-160.

18 Paul A. Schroeder Rodríguez, "La primera vanguardia del cine latinoamericano," in *Cine mudo latinoamericano: Inicios, nación, vanguardia y transición*, ed. Aurelio de los Reyes and David M.J. Wood (México, D.F.: Instituto de Investigaciones Estéticas/Universidad Nacional Autónoma de México, 2015), 209-232.

19 Alberto Elena and Marina Díaz López, *The Cinema of Latin America*, (London: Wallflower, 2006), 17. For a more extensive analysis of *Limite*, see Saulo Pereira de Mello, *Limite: Filme de Mário Peixoto* (Rio: Fundação Nacional de Arte do Ministério de Educação e Culturaď, 1979).

tema, sino más bien lanzar una invitación abierta a todos los futuros estudiosos, cuyos trabajos sin duda revelarán, inevitablemente, muchos más filmes y cineastas infravalorados.

1 Ariel Dorfman, "Beyond Satan and a Siesta: A Preface", en *Reviewing Histories: Selections from New Latin American Cinema*, ed. Coco Fusco. Buffalo, Hallwalls, 1987, p. 2. Ver, por ejemplo, las aportaciones de André Siegfried, Mário de Andrade, Luis Alberto Sánchez y Darcy Ribeiro en *Resisting Categories: Latin American and/or Latino?*, ed. Héctor Olea y Melina Kervandjian. Houston, Museum of Fine Arts, 2012, así como la historia reciente del concepto de Mauricio Tenorio Trillo, *Latin America: The Allure and Power of an Idea*. Chicago, University of Chicago Press, 2017.

2 Paul A. Schroeder Rodríguez, *Latin American Cinema: A Comparative History*. Berkeley, University of California Press, 2016.

3 Jorge Luis Borges, *El Aleph*. Madrid, Alianza,1971.

4 Vicky Unruh, *Latin American Vanguards: The Art of Contentious Encounters*. Berkeley, University of California Press, 1994, p. 2.

5 Las colecciones de escritos y los comentarios críticos incluyen Oscar Collazos, ed., *Los Vanguardismos en América Latina*. Barcelona, Peninsular, 1977; Hugo Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica: Manifestos, proclamas y otros escritos*. Roma, Bulzoni, 1986; Nelson Osorio T., ed., *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguadia literaria histoanoamericana*. Caracas, Ayacucho,1988; Jorge Schwartz, *Las vanguardias Latinoaméricanas*. México, Fondo de Cultura Económica, 2002; y Claudia Apablaza, ed. *Manifiestos vanguardistas latinoamericanos*. Sevilla, Barataría, 2011.

6 Roberto Bolaño, *Los detectives salvajes*. Barcelona, Anagrama, 1998.

7 Deborah Cullen, *Arte ≠ Vida: Actions by Artists of the Americas, 1960-2000*. New York, Museo del Barrio, 2008. Coco Fusco, ed., *Corpus Delecti: Performance Art of the Americas*. Londres, Routledge, 2000. Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham, Duke University Press, 2003.

8 Tom Gunning, "Towards a Minor Cinema", en *Motion Picture*, vol. 3, núms. 1-2, invierno 1989-1990, pp. 2-4.

9 Este es el tema de estudio de la reciente publicación de Cynthia Thomkins, *Experimental Latin American Cinema: History and Aesthetics*. Austin, University of Texas, 2013.

10 Hay algunas excepciones, incluyendo algunos antecedentes relevantes, monografías y catálogos de exposiciones dedicados a aspectos concretos de formatos o movimientos específicos, especialmente Álvaro Vázquez Mantecón, *El cine super 8 en México: 1970-1989*. México, Filmoteca de la UNAM, 2012 y Rubens Machado, Jr., *Marginália 70: O experimentalismo no Super 8 Brasileiro*. São Paulo, Itaú Cultural, 2001.

11 Pablo Marín y Andrés Denegri, *Dialéctica en suspenso: Argentine Experimental Film & Video*, ed. Leandro Villaro. Nueva York, Antennae, 2011; Rita González y Jesse Lerner, *Mexperimental Cinema/Cine Mexperimental*. Santa Monica, Smart Art Press, 1997 y María Belén Moncayo, ed. *Ecuador: 100 artistas del audiovisual experimental: 1929-2011*. Quito, Asociación Archivo Nuevos Medios Ecuador, 2011.

12 Michael Chanan, *Santiago Álvarez*. London, British Film Institute, 1980; Ian Aitken, *Alberto Cavalcanti: realism, surrealism, and National Cinema*. Wiltshire, Flicks, 2000; Damian Ortega et. al., *La fórmula secreta: Rubén Gámez*. México, Alias, 2014; J. Manuel L. Herrera, *Nicolás Guillén Landrián en 3-D*. Miami, Brouwer & Brouwer, 2014; Michel Nedjar, *Téo Hernandez: Trois goutetes de mazcal dans une coupe de champagne*. París, Centre Georges Pompidou, 1997; Ben Cobb, *Anarchy and Alchemy: The Films of Alejandro Jodorowsky*. Londres, Creation Books, 2007; Armando Partida Tayzan, *Raúl Kamffer: soñador del cine de autor*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994; André Felippe di Mauro, *Humberto Mauro, O pai do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro, Idéias, 1997; André Andries, *O Cinema de Humberto Mauro*. Rio de Janeiro, Funarte, 2001; Michael Goddard, *The Cinema of Raúl Ruiz: Impossible Cartographies*. Nueva York, Columbia University Press, 2013. Luis Buñuel, una figura cuya obra se situa en la frontera del tema que nos ocupa, es objeto de demasiados libros para enumerar aquí.

13 Raúl Ruiz, *The Poetics of Cinema*. París, Dis Voir, 1995 y *The Poetics of Cinema 2*. París, Dis Voir, 2007; Ricardo Nicolayevsky, *300 Aforismos de Ricardo Nicolayevsky*. México, Quimera, 2010; Hélio Oiticica, *Hélio Oiticica*. Sara Schultz, ed. México, Alias, 2009; numerosos volúmenes de escritos de Alejandro Jodorowsky, Leandro Katz, Manuel DeLanda, Eduardo Solá Franco, etcétera.

14 Laura González Flores, et. al. *Manuel Álvarez Bravo*. Madrid, Fundación Mapfre, 2012, especialmente, el ensayo de Álvaro Vázquez Mantecón sobre las películas de Álvarez Bravo. José Antonio Rodríguez y Alberto Tovalín Ahumada, eds., *Nacho López: Ideas y visualidad*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2012; Roxana Marcoci y Sarah Hermanson Meister, *From Bauhaus to Buenos Aires: Grete Stern and Horacio Coppola*. Nueva York, Museum of Modern Art, 2015; Rodolfo Kronfle y Pilar Estrada, *Eduardo Solá Franco: El teatro de los efectos*. Guayaquil, Museo Municipal de Guayaquil, 2010; Salomon Grimberg et. al., *Adolfo Best Maugard: El espiral del arte*. México, Museo del Palacio de Bellas Artes, 2016; Gloria Moure, ed., *Ana Mendieta*. Barcelona, Polígrafa, 1996; Irene Small, *Hélio Oiticica: Folding the Frame*. Chicago: University of Chicago Press, 2016; Mari Carmen Ramírez et. al., *Hélio Oiticica: The Body of Color*. London, Tate, 2007.

15 Arlindo Machado, et. al. *Visionários: Audiovisual en Latinoamerica*. São Paulo, Itaú Cultural, 2008.

16 Germán List Arzubide, "Cinemático" en *El estridentismo o una literatura de la estrategia*. Luis Mario Schneider, ed. México, Conaculta, 1997, p. 411.

17 Los cortos noticiosos de inspiración soviética de Atanasio D. Vázquez en celebración del socialismo del gobernador Heriberto Jara fueron lo más cercano que los estridentistas estuvieron de crear su propio cine. Ver Elissa J. Rashkin, "El agrarismo y la modernidad rural en Veracruz: La mirada fotográfica de Atanasio D. Vázquez (1925-1930)", en *Dimensión antropológica*, año 21, vol. 61. Mayo-agosto, 2014, pp. 141-160.

18 Paul A. Schroeder Rodríguez, "La primera vanguardia del cine latinoamericano," en *Cine mudo latinoamericano: Inicios, nación, vanguardia y transición*, ed. Aurelio de los

20 Georges Sadoul, *Dictionary of Film Makers*, trans. and edited by Peter Morris (Berkeley: University of California Press, 1972), 197.
21 Manuel Maples Arce, *Urbe: Super-poema Bolchevique en 5 cantos* (México, D.F.: Andrés Botas e hijo, 1924), n.p.
22 Glauber Rocha, "History of Cinema Novo," in *New Latin American Cinema*, vol. 2 ed by Michael T. Martin (Detroit: Wayne State University, 1997), 290.
23 Sarah Hermanson Meister, "What the Eye Does Not See: The Photographic Vision of Horacio Coppola," in *From Bauhaus to Buenos Aires: Grete Stern and Horacio Coppola* (New York: Museum of Modern Art, 2015), 120.
24 Eduardo de la Vega Alfaro, "Álvarez Bravo, cinefotógrafo," *Luna Córnea*, 24 (2002), 80–89.
25 "Acerca: Fundación del cineclub," *Contemporáneos* 36 (abril 1931), 187–189.
26 Manuel González Casanova, *¿Qué es un cine-club?* (México, D.F.: UNAM, 1962), 9.
27 Álvaro Vázquez Mantecón, "Manuel Álvarez Bravo and Filmmaking," in *Manuel Álvarez Bravo* (Madrid: Fundación Mapfre, 2012), 52.
28 Carlos Mérida, "Fotografia y Cinematógrafo Emilio Amero," *Revista de revistas*, 22, no. 1178 (December 1932), n.p.
29 Andrew L. Phelan, ed., *Río sin tacto: The Story of the 1928 Emilio Amero-Gilberto Owen Collaboration* (Norman, OK: Quail Creek, 2008).
30 Red Conceptualismos del Sur, *Perder la forma humana: Una imagen sismica de los años ochenta en América Latina* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2012).
31 (México, DF: Filmoteca de la UNAM).
32 Oswald de Andrade, *Escritos antropófagos* (Buenos Aires: Corregidor, 2008), Aracy Amaral et. al., *Tarsila do Amaral* (Madrid: Fundación Juan March, 2009), Eduardo Viveiros de Castro, *Cannibal Metaphysics*, ed. and trans. by Peter Skafish (Minneapolis: Univocal, 2014).
33 de Andrade, "Manifesto antropófago," *Escritos antropófagos*, (Buenos Aires: Corregidor, 2008), p. 39.
34 See, for example, Jorge Schwartz et. al., *Brasil: De la antropofagia a Brasilia, 1920–1950* (Valencia: IVAM Centre Julio González, 2000). Carlos Basualdo, ed., *Tropicália: A Revolution in Brazilian Culture* (São Paulo: Cosac Naify, 2005).
35 Inocente Palacios, Adriano González León and Cesar Rennert, "*Imagen de Caracas*," *The Drama Review: TDR* vol. 14, no. 2 (Winter, 1970), 130–137.

Reyes y David M. J. Wood. México, Instituto de Investigaciones Estéticas/ Universidad Nacional Autónoma de México, 2015, pp. 209-232.

19 Alberto Elena y Marina Díaz López, *The Cinema of Latin America*. London, Wallflower, 2006, p. 17. Para un análisis detallado de *Limite*, ver Saulo Pereira de Mello, *Limite: Filme de Mário Peixoto*. Rio de Janeiro, Fundação Nacional de Arte do Ministério de Educação e Cultura, 1979.

20 Georges Sadoul, *Dictionary of Film Makers*. Trad. y ed. de Peter Morris. Berkeley, University of California Press, 1972, p. 197.

21 Manuel Maples Arce, *Urbe: Super-poema Bolchevique en 5 cantos*. México, Andrés Botas e hijo, 1924, s.p.

22 Glauber Rocha, "History of Cinema Novo", en *New Latin American Cinema*, vol. 2. Ed. de Michael T. Martin. Detroit, Wayne State University, 1997, p. 290.

23 Sarah Hermanson Meister, "What the Eye Does Not See: The Photographic Vision of Horacio Coppola," in *From Bauhaus to Buenos Aires: Grete Stern and Horacio Coppola*. Nueva York, Museum of Modern Art, 2015, p. 120.

24 Eduardo de la Vega Alfaro, "Álvarez Bravo, cinefotógrafo", en *Luna Córnea*, núm 24. México, Conaculta, 2002, pp. 80-89.

25 "Acerca: Fundación del cineclub", en *Contemporáneos*, núm. 36. Abril, 1931, pp. 187-189.

26 Manuel González Casanova, *¿Qué es un cine-club?* México, UNAM, 1962, p. 9.

27 Álvaro Vázquez Mantecón, "Manuel Álvarez Bravo and Filmmaking", en *Manuel Álvarez Bravo*. Madrid, Fundación Mapfre, 2012, p. 52.

28 Carlos Mérida, "Fotografía y Cinematógrafo Emilio Amero", en *Revista de revistas: el semanario nacional*, vol. 22, núm. 1178. México, diciembre, 1932, s.p.

29 Andrew L. Phelan, ed., *Río sin tacto: The Story of the 1928 Emilio Amero-Gilberto Owen Collaboration*. Norman, Quail Creek, 2008.

30 Red Conceptualismos del Sur, *Perder la forma humana: Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012.

31 Oswald de Andrade, *Escritos antropófagos*. Buenos Aires, Corregidor, 2008; Aracy Amaral et. al., *Tarsila do Amaral*. Madrid, Fundación Juan March, 2009; Eduardo Viveiros de Castro, *Cannibal Metaphysics*, ed. y trad. de Peter Skafish. Minneapolis, Univocal, 2014.

32 De Andrade, "Manifesto antropófago", *Escritos antropófagos*. Buenos Aires, Corregidor, 2008, p. 39.

33 Ver, por ejemplo, Jorge Schwartz et. al., *Brasil: De la antropofagia a Brasilia, 1920-1950*. Valencia, IVAM Centre Julio González, 2000; Carlos Basualdo, ed., *Tropicália: A Revolution in Brazilian Culture*. São Paulo, Cosac Naify, 2005.

34 Inocente Palacios, Adriano González León y Cesar Rennert, "*Imagen de Caracas*", en *The TDR: Drama Review*, vol. 14, núm. 2. MIT, invierno, 1970, pp. 130-137.

Visual Experimentation in Super 8: Mexico and Latin America

Álvaro Vázquez Mantecón

Experimentación visual en Super 8: México y América Latina

Álvaro Vázquez Mantecón

I
Super 8 in a Latin American Context

In this text, I will reflect on the use of the Super 8 format as a specific medium for filmic experimentation in Mexico and other Latin American countries. I address a cinema that has been little-studied, except in the few cases of filmmakers who have achieved a certain level of critical regard, such as Teo Hernández (Mexico), Hélio Oiticica (Brazil), and Claudio Caldini and Narcisa Hirsch (Argentina). What is certain is that we find ourselves before a group of films and filmmakers about whom there remains much to discover.

While Super 8 had the advantage of being accessible to those working in mediums like photography, the plastic arts, or performance, certain of its characteristics led to various preservation problems. Once processed, the film that resulted after shooting was a reversal positive from which it was difficult—or at least very costly—to make copies. This is not the case with films produced in 16mm or 35mm, formats typically involving negatives, from which one can print a number of copies, thus making their conservation in various archives more likely. This specificity has led to a relative lack of awareness about the format today, thus it is necessary to reconstruct a cultural map that can help interpret its use and make it visible once again.

Super 8 was introduced to the market by Kodak in 1965 as an improved version of 8mm, which was, until that point, used almost exclusively by cinephiles. As a result of a reduction in the size of the perforations in the film, it offered a greater image resolution than its predecessor. It was also later adapted to record sound, thanks to a magnetic strip located along one of its sides. Lastly, it came in a small cartridge that protected it from from unintended light exposure. For all these reasons, it was film that was easy to use, with characteristics of image, color, and sound that were very similar to those found in mainstream cinema, albeit of lower quality.[1] This ease led to Super 8 becoming the preferred format for home movies, but also for those who sought to make films in an independent manner. At the beginning of the 1970s, Super 8 was already the most popular of the substandard (i.e. non-professional) formats, which also included 16mm.[2]

Although my formal analysis will focus on Mexican filmmakers explored in greater detail below, this essay attempts to present a view of Super 8 experimentation in Latin America as a whole. It is important to note that for a variety of reasons, Super 8 film did not reach all of the countries on the continent in the same way. In Cuba, where the 1970s and 1980s marked a period of immersion in the revolutionary project, cameras and fresh film from the United States were not available in the open market.[3] In Chile, the distribution of Super 8 film was limited, and there were no amateur film contests[4] like those organized in other countries. In Uruguay, the film was available but had to be sent to Argentina or Panama for processing.[5] It should also be noted that although it was an accessible format for some, for others it was not: despite its low cost, it was never intended as a medium for widespread use among the masses, as video was to become years later. The price of the film, processing, cameras, and editing and projection equipment limited its use to the Latin American upper and middle classes who, in addition to their earning power, possessed a certain cultural capital that could be discerned in their filmic experiments.[6]

It would be impossible to identify a unified attitude and approach toward experimentation in Latin American Super 8 production. Rather than abide by a dogmatic definition, this essay considers, in an a more open manner, films made with the intention of breaking with conventional narratives and engaging in conceptual reflection, and involving formal experimentation. Although the Super 8 format has inhabited the margins of a dominant cinematographic mode defined by the formats and expectations of commercial cinema, this does not necessarily mean that its use has been dedicated solely to innovation.

I
El Super 8 en el contexto latinoamericano

En este texto reflexiono sobre el uso del formato Super 8 como un soporte específico en la experimentación fílmica en México y en otros países de América Latina. Se trata de un cine poco estudiado, salvo en los casos particulares de realizadores que alcanzaron cierta fortuna crítica, como el mexicano Teo Hernández, el brasileño Hélio Oiticica y los argentinos Claudio Caldini y Narcisa Hirsch. Lo cierto es que nos encontramos ante un grupo de películas y realizadores de los que todavía hay mucho por investigar. Así como el formato Super 8 tenía la ventaja de ser accesible para los artistas que utilizaban medios como la fotografía, las artes plásticas o el performance, también tenía características que determinaron algunos problemas de conservación. Una vez revelada, la película que se obtenía al filmar era un positivo reversible del que era difícil —o al menos, costoso— hacer copias. Un caso totalmente distinto de las películas realizadas en 16 o 35 mm, que tenían un negativo del cual se podía sacar una cierta cantidad de copias, lo que hacía más probable su conservación en algún acervo. Esta peculiaridad del formato ha determinado su relativo desconocimiento en el presente, por lo que es necesario reconstruir un mapa cultural que pueda entenderlo y hacerlo visible nuevamente.

La película Super 8 fue lanzada por la Kodak al mercado en el año de 1965 como una versión mejorada de la cinta de 8 mm, que hasta entonces había sido muy utilizada por los aficionados al cine. A diferencia de su antecesora, ofrecía una mayor superficie de proyección como resultado de la reducción del tamaño de las perforaciones de la película. Además podía registrar audio, gracias a una cinta magnética situada en uno de sus lados. Por último, venía insertada en una pequeña caja que la protegía de una posible veladura ante la exposición a la luz. Todo esto la hacía una película fácil de usar y con características (imagen, color, sonido) muy semejantes al gran cine.[1] La maniobrabilidad del Super 8 determinó que se convirtiera en el formato preferido para el cine familiar, pero también para quienes aspiraban a hacer cine de manera independiente. A principios de los años setenta el Super 8 ya era el más común de los formatos *subestándar*, es decir, no profesionales, entre los que también figuraba el de 16 mm.[2]

Aunque el análisis formal se centrará en los casos mexicanos que detallaremos más adelante, este trabajo intenta presentar una perspectiva de la experimentación en Super 8 en Latinoamérica. Es importante subrayar que por diversas circunstancias la película Super 8 no llegó a todos los países del continente de la misma manera. En Cuba, que vivía en los años setenta y ochenta inmersa en el proyecto revolucionario, no había un mercado abierto de cámaras y película virgen estadounidense.[3] En Chile la distribución de película Super 8 fue escasa, por ejemplo no se organizaron concursos de cine *amateur*[4] como en otros lados. En Uruguay se podía conseguir película, pero los rollos tenían que ser enviados a Argentina o Panamá para el revelado.[5] También hay que destacar que si bien era un formato accesible para unos, no lo era para otros: a pesar de su bajo costo, nunca se trató de un medio de difusión masivo, como lo fue el video años después. El precio del rollo, revelado, cámaras, equipo de edición y proyección determinaron que fuera utilizado por las clases medias y altas latinoamericanas que, además de su poder adquisitivo, tenían un cierto capital cultural que se hizo evidente en la experimentación fílmica.[6]

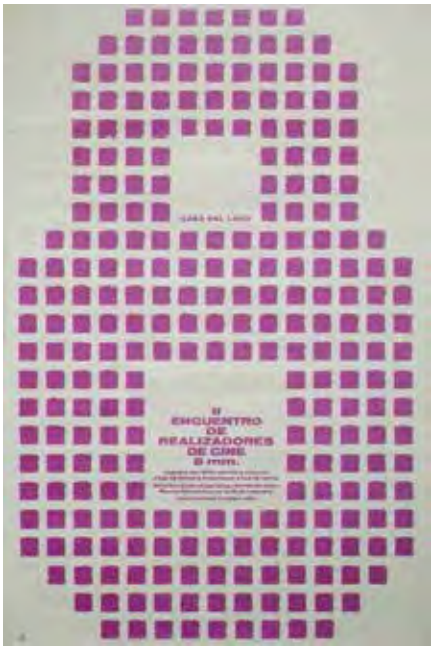
Sería imposible encontrar una actitud y un concepto unitario de experimentación en la producción latinoamericana de Super 8. Más que una definición dogmática, en este ensayo se incluyen de manera flexible aquellas películas que fueron filmadas con la intención de romper con las narrativas convencionales y que implicaban una reflexión conceptual, a veces acompañada de una búsqueda formal. Aunque el Super 8 haya sido un formato a los márgenes de una producción cinematográfica dominante, marcada por los formatos y expectativas del cine comercial, no lo vuelve necesariamente un producto innovador.

Cases like that of the Mexican filmmaker Gabriel Retes, whose use of Super 8 came with aspirations toward mainstream cinema, were prevalent in the Latin American landscape. In fact, in countries without major film industries, it was common to use small formats to make conventional movies, although, in some cases (as with the films of the Venezuelan filmmaker Diego Rísquez, shot in Super 8 and then later transferred to 35mm), a characteristically experimental concern for discovering formal solutions and different kinds of narratives is clearly preserved.[7]

This brings us to a discussion of the problem of similarities and differences. I agree with Paulo Antonio Paranaguá that in order to ascribe value to Latin American cinema it is necessary to begin by recognizing its variety.[8] The refinement that defined formal experimentation in Argentina and Brazil, which was in keeping with the tendencies of major cultural centers at the time, has nothing in common with the intentionally rough, self-generated explorations of the No Group in Mexico. The International Festival in Caracas made a very different kind of social impact than the small guild of experimental Argentinian "superochistas" who were associated with the Goethe Institute in Buenos Aires.[9] These represent distinct and even radically different sets of conditions, as did the various filmmakers' access to cultural capital. Some operated with full knowledge of international experimental trends, and others occupied much more marginal positions. Nonetheless, their practices remained, on the whole, experimental.

In this type of production there was a fine line between amateurism and experimentation. In a cinema of this kind—small-scale, without much funding to speak of, small audiences—amateur practice often ended up being profoundly experimental. Such was the case with the Ariguanabo Pro-Cinema Group of Cuba, which produced 8mm films in the 1950s that emulated the narrative and stylistic gestures of mainstream cinema, complete with gangsters and Martian invasions, but that nonetheless ended up being experiments in their own way.[10]

This predated the revolution; the formation of the Cuban Institute of Cinematographic Art and Industry (ICAIC), which became the state-sponsored engine of film production on the island, put an end to such amateur efforts. Though there is evidence of films made by outliers using Soviet cameras meeting with staunch opposition and suspicion from Alfredo Guevara, the founder and director of ICAIC, this is a subject that still requires further research.[11] In Mexico, amateur



Posters for Second Encounter of 8mm Filmmakers at the Casa del Lago, 1973.

Los casos como el del mexicano Gabriel Retes, quien ya aspiraba al gran cine en sus producciones en Super 8, fueron habituales en el territorio latinoamericano. De hecho era común que en los países en donde no se desarrolló una industria fílmica importante, se usara el pequeño formato para hacer películas convencionales. Aunque en algunos casos, como el de las películas del venezolano Diego Rísquez, filmadas en Super 8 para luego ser escaladas a 35 mm, la preocupación por encontrar soluciones formales y narrativas distintas, algo que caracteriza al cine experimental, se preserva con claridad.[7]

Esto nos lleva a poner sobre la mesa el problema de las similitudes y las diferencias. Estoy de acuerdo con Paulo Antonio Paranaguá en que para establecer una valoración sobre el cine latinoamericano es necesario partir del reconocimiento de sus diferencias.[8] El refinamiento, fiel a las tendencias de las metrópolis culturales de entonces, que caracterizó a la experimentación formal argentina y brasileña no tiene nada en común con la intencionalmente descuidada exploración autogestiva del No Grupo mexicano. No es lo mismo el impacto social del Festival Internacional de Caracas que la pequeña cofradía de *superochistas* experimentales argentinos, agrupados en el Instituto Goethe de Buenos Aires.[9] Hay condiciones distintas y a veces radicalmente, como por ejemplo el capital cultural de los creadores: algunos operaban con pleno conocimiento de las tendencias internacionales experimentales y otros desde una posición mucho más marginal. Sin embargo, su práctica sigue siendo esencialmente experimental.

En este tipo de producción existía una delgada línea entre el amateurismo y la experimentación. En un cine de estas características (reducido, sin mucho dinero de por medio, sin grandes públicos) muchas veces la práctica amateur termina por ser profundamente experimental. Es el caso de las películas de la Agrupación Pro Cine Ariguanabense, que en los años cincuenta realizó en Cuba películas de 8 mm que emulaban los gestos narrativos y estilísticos del gran cine, sobre gángsters e invasiones marcianas, pero que terminaron por experimentar a su manera.[10] Se trataba de una práctica anterior a la revolución; la consolidación del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), como la instancia estatal que condujo la producción de cine en la isla, puso fin al amateurismo, aunque se sabe que hubo una producción de cine de aficionado con cámaras soviéticas que contó con toda la oposición y desconfianza del fundador y director del ICAIC, Alfredo Guevara, pero ese es un tema

Poster for the First National Encounter of Super 8 Filmmakers, 1979.

production in Super 8 ended up being subsumed as part of the counterculture that operated at the margins of the artistic and cultural scenes at the time. Yet, none of this requires identifying a new category that might be called "inadvertent experimentation".

Super 8 film production is circumscribed within a very specific historical context. The format was distributed in Latin America between the end of the '60s and the middle of the '80s, when it was replaced by video, a more accessible tool for image production. This timeframe coincides with specific events in Latin American countries. The majority of these artists lived in Argentina, Brazil, and Uruguay under dictatorships that closely controlled movies and mass media. In those countries without dictatorships, such as Mexico, Colombia, and Venezuela, these were years of political unrest.[12]

As such, Super 8 became a sort of release valve. Since it was a medium that was difficult to patrol (films were often one-of-a-kind, given the cost of making copies), many of the works functioned as artistic metaphors that questioned established power.[13] It would be going too far, however, to suggest that all of these works foregrounded political content, especially given what politics meant in the context of the militant cinema of the '60s and '70s. Fully repressed by the dictatorship, Argentinian Super 8 filmmakers were decidedly formalist and apolitical, although years later they maintained that this was a form of resistance.[14] Today there are those who see in the films of Claudio Caldini—perhaps the most decidedly nonverbal of the experimentalists in Argentinean cinema—hints of his concerns about the social disorder around him.[15]

But even apart from the political context, the spirit of the age can definitely be felt in experimental Super 8 production. It is notable that many of the experimentalists hailed from non-cinematographic fields, as is often the case with this kind of filmmaking. They included visual artists, as well as those involved in theater and other disciplines, who turned to cinema in search of new visual experiences, who wanted to paint with light or subvert narrative conventions. In this sense, these filmmakers considered themselves part of the greater Latin American artistic avant-garde, though with varied regional and local nuances, since it is impossible to speak of a common denominator when it comes to the culture that emerged south of the Rio Grande during those years.

Andrea Giunta outlines a related debate about the nature of avant-garde and post-avant-garde movements.[16] In the case of Mexico, artists sidestepped the kinds of activities supported by the major cultural institutions of the time, inhabiting marginalized spaces described in recent research projects such as *La era de la discrepancia*.[17] In Brazil, there were first-rank expressions of conceptual art that included work by figures like Hélio Oiticica. In Argentina, experimentation flourished at the Goethe Institute of Buenos Aires, but it was only with the passage of time that the value of the movement for the culture of the period could be discerned.

With this general overview in mind, I will discuss the work of a small group of Mexican artists. Rather than a broad look at Super 8 experimentation in Mexico, this essay will present an analysis of the work of three notable figures: Manuel Álvarez Bravo, Teo Hernández, and Silvia Gruner. These artists' filmic approaches, quite varied from one to the next, encompass Álvarez Bravo's formal investigations in the context of private life; the construction of a complex cinematographic document full of self-referential elements in the work of Teo Hernández; and the practice of cinema as an expression of conceptual concerns in the films of Silvia Gruner. As artists from diverse contexts and moments in time, it is impossible to identify a single aesthetic strategy that unites them, but they all used Super 8 as a point of departure for experimental inquiry.

II

The Intimate Cinema of Manuel Álvarez Bravo

Manuel Álvarez Bravo is, undoubtedly, the most famous Mexican photographer of the 20th century, but little is known about his long and secret love affair with cinema. Beginning in the 1920s, and continuing for most of his artistic career, Álvarez Bravo aspired to be a filmmaker. He assembled an exhaustive collection of books and magazines on cinematographic technique,

que todavía espera una investigación más profunda.[11] En México, la producción amateur de los superocheros terminó por asumirse como parte de una contracultura que operaba en los márgenes del escenario artístico y cultural del momento. Todo esto sin llegar al extremo de formular algo que pudiera llamarse "experimentación accidental".

La producción de películas en Super 8 está circunscrita a un contexto histórico muy específico. El formato se distribuyó en América Latina entre finales de los años sesenta y hasta mediados de los ochenta, cuando fue desplazado por el video, que se convertiría en un dispositivo para la producción de imágenes aún más accesible. Esta temporalidad coincide con procesos específicos de los países latinoamericanos. La mayoría de ellos (Argentina, Brasil, Uruguay) vivían dictaduras que controlaban férreamente el cine y los medios masivos de comunicación; y en los que no había dictadura, como es el caso de México, Colombia y Venezuela, se vivían tiempos de confrontación política.[12] Esto determinó que el Super 8 fuera una válvula de escape: como era un medio difícil de vigilar (se trata de rollos únicos, debido al alto costo de las copias), muchas de estas películas constituyeron metáforas artísticas que interpelaban al poder establecido.[13] Sin embargo sería un exceso plantear que todos estos trabajos tienen en primer plano un contenido político (en el sentido en el que se entendía la política en el cine militante de los años sesenta y setenta). En plena represión de la dictadura, los superochistas argentinos fueron decididamente formalistas y antipolíticos, aunque años después hayan elaborado la tesis de que aquello era una forma de resistencia.[14] Actualmente hay quien ve en las películas de Claudio Caldini —quizá el artista más decididamente no verbal de los experimentalistas del cine argentino— destellos de preocupación por su contexto.[15]

Pero independientemente del contexto político, lo cierto es que hay vientos de la época que se dejan sentir en la producción experimental del Super 8. Llama la atención que la mayoría de los experimentadores provienen de ámbitos diferentes al cinematográfico, como es habitual en este tipo de cine. Se trata de artistas visuales, gente de teatro y de otras disciplinas que acuden al cine en busca de nuevas experiencias visuales. Artistas que pintan con luz o que buscan subvertir las convenciones narrativas. En ese sentido, los creadores forman parte intencionalmente del contexto de las vanguardias artísticas latinoamericanas —con diversos matices regionales y locales, puesto que es imposible hablar de un común denominador para la cultura emergida al sur del Río Bravo en aquellos años. Alrededor de esto hay un debate sobre la naturaleza de las vanguardias y las postvanguardias en el que Andrea Giunta se ha perfilado.[16] En el caso de México, los artistas evaden la creación determinada por las grandes instituciones culturales de la época, y se mueven en un margen cultural que ha sido trazado por proyectos de investigación recientes como *La era de la discrepancia*.[17] En Brasil hay expresiones de un arte conceptual de primera línea, dentro del cual están creadores como Hélio Oiticica. En Argentina la experimentación surge en el Instituto Goethe de Buenos Aires; y solo el paso de los años permitió valorar su impacto en la cultura de su tiempo.

Una vez trazado este panorama general, discutiré la obra de tres artistas mexicanos. No se presenta aquí una visión general sobre la experimentación en Super 8 en México, sino un análisis de la obra de estas tres figuras destacadas: Manuel Álvarez Bravo, Teo Hernández y Silvia Gruner. Las experiencias fílmicas de estos artistas, muy distintas entre sí, abarcan la búsqueda y la reflexión formal desde la intimidad, en el caso de Álvarez Bravo; la construcción de un producto cinematográfico complejo y lleno de elementos autorreferenciales, en la obra de Teo Hernández; y la práctica de un cine como expresión del conceptualismo en el trabajo de Silvia Gruner. Son artistas en contextos y momentos diferentes, de ahí la imposibilidad de encontrar en ellos una estrategia estética común, pero que comparten el uso del Super 8, un punto de partida para una indagación experimental.

II

El cine íntimo de Manuel Álvarez Bravo

Sin duda alguna Manuel Álvarez Bravo es el fotógrafo mexicano más conocido del siglo xx. Pero se sabe poco sobre cómo el cine fue para él una pasión secreta y constante. A lo largo de

participated in the foundation of a cinema club, and was part of the group of artists who enthusiastically welcomed Sergei Eisenstein when he came to Mexico to make *¡Que viva México!* As a well-known story recounts, after winning first place in the La Tolteca photography competition, Álvarez Bravo used the prize money to buy a movie camera from Eduard Kazimirovich Tisse, Eisenstein's cameraman.

Álvarez Bravo had his start in cinema in the 1930s, with mixed results. He shot a film (now lost) in Tehuantepec and worked in the Cárdenas administration's Press and Public Relations Department as a cameraman for official announcements. In the 1940s, he tried (unsuccessfully) to work as a cinematographer in the film industry, but was repeatedly denied membership by the local union. By 1950, Álvarez Bravo had given up on the idea of a career in cinema but continued to make films in 8mm, and later in silent Super 8. This resulted in an ongoing, personal body of work that, unlike his photography, Álvarez Bravo never exhibited publicly.

Álvarez Bravo's cinematography is full of isolated shots in which the aesthetic concerns of a photographer, turning to film as a forum for technical experimentation, are discernible. We can clearly make out his strategies for obtaining key images, such as his way of always being "on the watch," in the words of Laura González and Gerardo Mosquera, and his way of waiting patiently for something worth capturing.[18] We also find other motifs that characterize his photography: reflections, recurring icons from contemporary life, visual paradoxes, and abstraction as it is found in reality. We find his personal tastes and obsessions, such as his love of mannequins and street dogs. But because his shots are free of montage, they remain the raw materials for a more complete film experience. In many ways, his films are photographs in motion.

Nonetheless, Álvarez Bravo did display an interest in cinematographic narration. In his personal archive there are a variety of notebooks with outlines for ideas and concepts he eventually hoped to develop. The scenes captured in those short rolls correspond to this interest. They are rushes for a yet-to-be-edited film. Sometimes he would even use a clapboard to number his takes. In a few notable instances he did perform exercises in editing. In *La torera*, a ten-minute film with montage sequences that synthesize the artist's unique vision with the exterior world, people, dogs, streets, city, and field parade before the viewer, creating a visual repertoire of subjects and moods. In *Luna blanca*, a roughly twenty-minute long film, Álvarez Bravo sets out images in rapid succession (objects, stones, textures on walls, animals, backlit trees) that seem to allude to surrealist montage. Some sections of the film, like the one featuring textures of various walls, reflect a creative complexity that seems to puzzle over the nature of the traces and signs of human endeavors.

The overarching question, however, is why Álvarez Bravo never publicly exhibited materials that involved so much time and work, especially since these films would have represented an important contribution to the experimental cinema of the time. Although there is no single answer, we can consider a few hypothetical reasons that might help resolve this mystery. For one, the proper circuits to show such films did not exist in Mexico during the 1960s and early 1970s. When the First Festival of Experimental Film took place in the mid-1960s, only a single film—Rubén Gámez's *The Secret Formula* (*La fórmula secreta*, 1965)—broke with standard cinematographic narrative.[19] The rest consisted of adaptations of stories by writers fashionable at the time—such as Juan García Ponce, José Emilio Pacheco and Gabriel García Márquez—in which "experimental" factors were limited to the novelty of their subjects rather than groundbreaking narrative or formal propositions. Perhaps the most important reason is that, in the 1960s and 1970s, Álvarez Bravo still guarded his fame closely, as is evident by the selection of images he chose to print from his negatives. At almost 60 years old, it is very likely that he simply decided that his experiments and investigations should remain yet another aspect of his private life.

III

Grafts: Teo Hernández

Teo Hernández is, perhaps, the most important and well-known experimental filmmaker from Mexico to have worked in Super 8, but about who, paradoxically, there has been little written

prácticamente toda su carrera artística, iniciada en los años veinte, Álvarez Bravo aspiró a ser cineasta. Compraba sistemáticamente libros y revistas sobre técnica cinematográfica, participó en la fundación de un cineclub y formó parte del grupo de artistas que recibió de manera entusiasta a Sergei Eisenstein cuando llegó a México para filmar *¡Qué viva México!* Es famosa la historia de cómo usó el dinero ganado con el primer lugar del concurso de fotografía de La Tolteca para comprar la cámara de cine de Eduard Kazimirovich Tisse, el camarógrafo del cineasta soviético. Durante los años treinta Álvarez Bravo se inició en el cine con una suerte regular. Filmó en Tehuantepec una película (actualmente perdida) y trabajó en el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP) del gobierno cardenista como camarógrafo de los noticieros oficiales. En la década de los cuarenta trató reiteradamente de trabajar como cinefotógrafo en la industria cinematográfica, pero sin éxito debido a la negativa del sindicato del ramo correspondiente. Hacia 1950 Álvarez Bravo dio por vencida su aspiración a filmar de manera profesional, pero lo siguió haciendo con cámaras de 8 mm y después con Super 8. Esa fue una obra silenciosa, persistente y personal que, a diferencia de su trabajo fotográfico, Álvarez Bravo no exhibió públicamente.

En la producción cinematográfica de Álvarez Bravo predominan tomas aisladas donde se perciben las preocupaciones estéticas de un fotógrafo que usa el cine como una manera de experimentación técnica. Así, vemos con claridad las estrategias para la obtención de imágenes clave; una de estas es el "acecho", como han designado Laura González y Gerardo Mosquera a esa espera paciente a que algo ocurra dentro del cuadro para capturarlo mediante el obturador.[18] Vemos también los motivos constantes en su fotografía: los reflejos, la recurrencia de los íconos contemporáneos, las paradojas visuales y una cierta abstracción contenida en la realidad. También vemos gustos y obsesiones personales, como el encanto por los maniquíes y los perros callejeros. Pero al ser tomas que no estaban articuladas por el montaje, se trata de materiales previos a una experiencia fílmica completa. De alguna manera son fotografías en movimiento.

Sin embargo, Álvarez Bravo tenía un interés por la narración cinematográfica. En su archivo personal se encuentran varias libretas con guiones sobre ideas y conceptos a desarrollar. Las escenas filmadas en esos pequeños rollos corresponden con ese interés. Son *rushes* de alguna película por montar; a veces llega a utilizar una claqueta para numerar las tomas. En pocas pero destacadas ocasiones llegó a realizar ejercicios de montaje. Una de esas películas es *La torera*, de diez minutos de duración, donde hace un montaje en el que sintetiza su particular visión del mundo exterior: la gente, los perros, la calle, la ciudad y el campo desfilan ante el espectador como un repertorio de temas y actitudes. En otra película, que en la caja lleva el título de *Luna blanca*, un rollo de aproximadamente veinte minutos de duración, propone una rápida sucesión de imágenes (objetos, piedras, texturas en la pared, animales, árboles a contraluz) que parece aludir a los montajes surrealistas. Ya no se trata de fotografía en movimiento, sino de cine con una labor minuciosa de montaje. Algunas partes de la película, como aquella que muestra las texturas de distintas paredes, reflejan una complejidad creativa en la que parece que se cuestiona la naturaleza de los rastros y los signos de la actividad humana.

La gran pregunta es por qué Álvarez Bravo no sacó a la luz pública estos materiales que le llevaron tanto tiempo y trabajo, y que podían haber hecho una aportación al cine experimental en su momento. Aunque no hay una respuesta precisa a esa pregunta, podríamos considerar algunos elementos que de manera hipotética intenten resolver el misterio. Por una parte, en el México de los años sesenta y principios de los setenta no existían circuitos adecuados en donde exhibirlo. Cuando a mediados de los años sesenta se llevó a cabo el Primer Concurso de Cine Experimental es notable que solo una película (*La fórmula secreta* [1965] de Rubén Gámez) rompió con la narrativa cinematográfica convencional.[19] Todas las demás hicieron adaptaciones de historias de escritores de moda, como Juan García Ponce, José Emilio Pacheco y Gabriel García Márquez, en las que lo "experimental" únicamente radicaba en la novedad de los temas, pero no en una propuesta narrativa y formal. Pero quizá la razón más importante es que para los años sesenta y setenta, Álvarez Bravo ya tenía un prestigio que cuidaba celosamente, por ejemplo a través de la selección de imágenes que

about in his native country.[20] This is due in large part to the fact that his work was slow to receive attention here. The National Cinematheque presented a program dedicated to his work in 1999, eight years after his death, to an enthusiastic, if limited, audience.

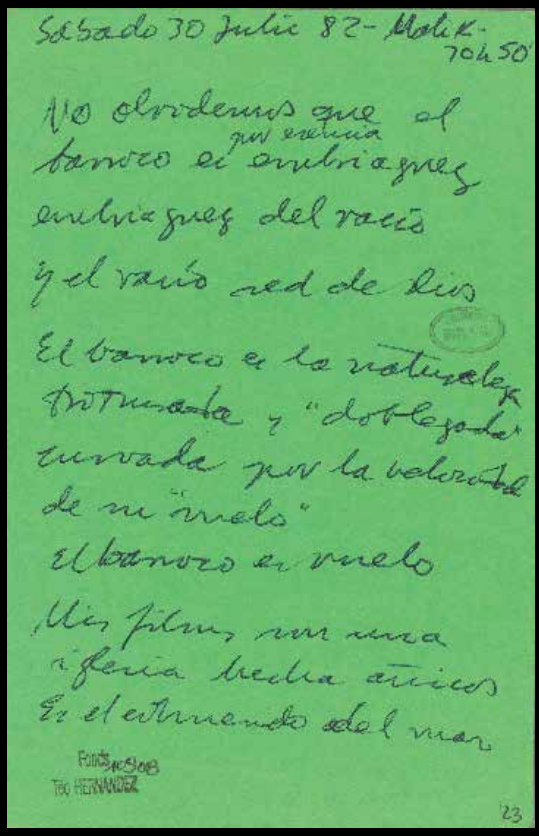
Hernández had spent his whole career in France, outside Mexican cultural and artistic circuits. He was born in 1939 in Ciudad Hidalgo, in the state of Michoacán. He studied architecture in Mexico City, where he became involved in the cineclub movement that, at the end of the 1950s and beginning of the 1960s, popularized a new way of seeing cinema informed by Italian Neorealism and the French New Wave. Together with Antonio Campomanes he founded the Center for Experimental Cinematography, which was connected to the French Institute of Latin America (IFAL), one of the most active cultural centers for the distribution of art cinema (they recorded André Malraux's visit to Mexico, but the footage was never made into a film). Like many cultural groups at the time, its most concrete achievement was the production of a manifesto. After traveling to San Francisco, Hernández moved to Europe in the middle of the 1970s, at a moment when the creation of Mexico's First Festival of Experimental Cinema was expanding the expectations and possibilities for independent cinema.

In Europe, Hernández began to make 8mm films that started out as a creative record of daily experiences and soon resulted in experimental works. His trips to England, Morocco, Denmark, and India were all captured on film. A prime example of this type of filmic record is *Michele là-bas*, a creative representation of a trip to Morocco with Michel Nedjar. In 1976, in Paris, he made *Salomé*, which references the play by Oscar Wilde. He established creative dialogues with other artists like Gaël Badaud and Nedjar, who played a key role in the articulation of his personal style. In 1978, he shot *Gaël*, a Super 8 film about Baudad's work as a visual artist, in which he follows the painter's creative process: his method of spreading paint with the soles of his feet, his techniques for creating textures and blending colors. Hernández liberated the camera from the tripod, balancing it instead on his arm. As a result, the film achieves color textures similar to those the painter sought to create in his work, establishing a true dialogue through an on-screen emulation of what takes place on the canvas. Going forward Hernández's films would begin to reveal his interest in dance from a cinematographic perspective.

In *Pas de ciel* (1987), for example, the camera's speed registers the movement of ballet dancer Bernardo Montet. This speed alludes not only to the frenzied pace of the dancer, but foregrounds the perception of movement. The fact that there is no soundtrack only emphasizes this perceptual effect. Similarly in *Concertino* (1990), the cinematographic elements—montage, scenography, and textures—mirror the performance of the dancers. Rather than a straightforward record of the action, a parallel work is generated that looks at dance from a cinematic point of view.

Teo Hernández's work also began to move in the direction of conceptual art. In *Esmeralda* (1977) he employed a narrative strategy that included the appropriation of stock shots from films about the horrors of the Second World War, are projected on the wall and then disrupted through the introduction of objects and actions between the viewer and the screen. Cinema is transformed into the site for a conceptual artwork in which the presentation of objects establishes relationships similar to those at play in a museum installation (though from a cinematographic perspective), inasmuch as they augment the capacity for movement and sound. This clashing of elements imbues historical materials with a personal and creative perspective.

Another constant theme that runs throughout Teo Hernández's work is his search for formal solutions precipitated by his interest in ritual. In *Graal* (1980), a film made with Michel Nedjar, the two artists appear in a repetitive succession of images that end up creating the impression of a ceremony centered on the legend of the Holy Grail. The predominance of red fabric in motion alludes to elements of the Christian liturgy. This sense of ritual also appears in *Gong* (1980-81), in which the image of a barely visible ritual mask fades into the movements of a backlit shaman. This serves as an introduction to an Indian shadow play that ends up dissolving into actual bodies dancing, and, finally, into an abstraction of light moving to the vibrations of the soundtrack. Ritual in these films is not seen from the outside in an anthropological manner, but from a spiritual


Sábado 30 Julio 82 - Malik - 7h50

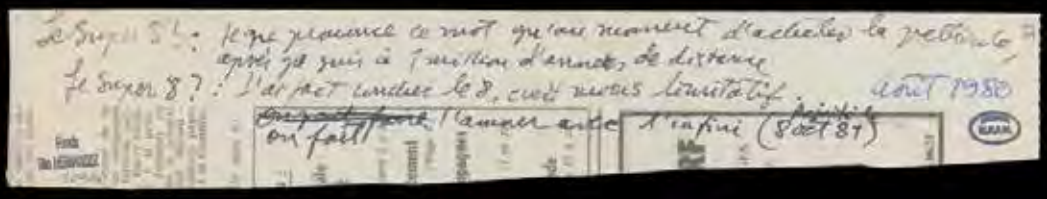
No olvidemos que el
barroco es por esencia
embriaguez
embriaguez del vacío
y el vacío sed de dios
El barroco es la naturaleza
torturada y "doblegada"
curvada por la velocidad
de mi "vuelo"
El barroco es vuelo
Mis films son una
iglesia hecha añicos
En el estruendo del mar

Fonds de soutien
Teo HERNANDEZ

23

Let's not forget that the
baroque is by essence drunkenness
drunkenness of the void
and the void thirst of god
The baroque is nature
tortured and 'doubled'
curved by the speed
of my flight
The baroque is flight
My films are a
church smashed to pieces
In the roar of the sea

Teo Hernández, manuscript/manuscrito, Paris, 1982.



El Super 8? Yo no pronuncio esa palabra salvo en el momento de comprar la película,
luego estoy a 1 millón de años de distancia.

El Super 8? Recosté al 8, es menos limitante. **Agosto 1980**
hacemos el amor con el infinito. **(agregado 8 de octubre de 1981)**

Super 8? The only time I say that word is when I buy the film,
afterwards I'm a 1 million years away.

Super 8? I leaned the 8, it's less limiting. August 1980
We make love with the infinite. (added October 8, 1981)

Teo Hernández, manuscript/manuscrito, Paris, 1980-1981.

imprimía de sus negativos. Es muy probable que a los casi setenta años haya decidido mantener sus ensayos e indagaciones como un aspecto más de su intimidad.

III

Injertos: Teo Hernández

Teo Hernández es quizás el más importante y conocido realizador mexicano de cine experimental en Super 8 y, paradójicamente, uno de los que menos se ha escrito desde México.[20] Eso se debe en buena medida a que el conocimiento de su obra fue tardío. La Cineteca Nacional presentó un ciclo sobre su obra en 1999, ocho años después de su muerte, ante un público entusiasta pero escaso. Hernández había desarrollado toda su carrera en Francia y estaba fuera del circuito cultural y artístico mexicano. Nació en 1939 en Ciudad Hidalgo, una población del estado de Michoacán. Cursó estudios de arquitectura en Ciudad de México, en donde se involucró en el movimiento cineclubista que a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta pregonaba un cambio en la manera de entender el cine, influido por el neorrealismo italiano y la nueva ola francesa. Junto con Antonio Campomanes fundó el Centro Experimental de Cinematografía, vinculado al Instituto Francés para América Latina (IFAL), uno de los centros culturales más activos en la difusión del cine de arte. Filmó la visita de André Malraux a México, pero aquellas tomas no llegaron a convertirse en una película. Como muchos grupos culturales de la época, su producción más concreta fue la de un manifiesto. Después de viajar a San Francisco, Estados Unidos, se traslada a Europa a mediados de los años sesenta, en un momento en que la realización del primer Concurso de Cine Experimental abriría las expectativas y posibilidades al cine independiente mexicano.

En Europa comenzó una producción en 8 mm, que inició como un registro creativo de las experiencias cotidianas y que muy pronto devino en películas experimentales. Quedan consignados sus viajes a Inglaterra, Marruecos, Dinamarca y la India. Un buen ejemplo de este tipo de registros fílmicos es *Michel là-bas*, que alude de manera creativa a su viaje a Marruecos con Michel Nedjar. En 1976, en París, realiza *Salomé*, una película con referencias a la obra de Oscar Wilde. Hernández estableció un diálogo creativo con otros artistas, como Gaël Badaud y Michel Nedjar, que fue fundamental en la articulación de un estilo personal. En 1978 filma *Gaël*, una película en Super 8 sobre la obra plástica de Badaud, en donde sigue el proceso creativo del pintor, su manera de esparcir el color con las plantas de los pies, la manera de conseguir texturas y fundidos de colores. Hernández libera la cámara del tripié para balancearla rápidamente con el brazo. Como resultado, la película consigue texturas de color semejantes a las que el pintor aspiraba en su obra, estableciendo un diálogo efectivo a través de la emulación en pantalla de lo que sucede en el lienzo. En adelante, su obra mostrará interés por la danza, pero siempre desde una perspectiva cinematográfica. Por ejemplo en *Pas de ciel* (1987) la velocidad de la cámara registra el movimiento del bailarín Bernardo Montet. Esta velocidad no solo alude al vértigo de quien ejecuta la danza, sino que se concentra en la percepción del movimiento. El hecho de que prescinda de la banda sonora subraya ese efecto perceptivo. Lo mismo en *Concertino* (1990), los elementos cinematográficos, como el montaje, la escenografía, las texturas, acompañan la ejecución de los danzantes. No se trata de registrar la acción de manera escueta, sino de generar una obra paralela, que mire la danza desde el cine.

También hay en la obra de Teo Hernández un acercamiento al arte conceptual. En *Esmeralda* (1977) crea una estrategia narrativa que incluye la reutilización de *stock shots* de materiales sobre los horrores de la segunda guerra mundial y otro tipo de materiales proyectados en la pared, mismos que comienza a intervenir mediante la presentación de objetos y acciones que interfieren entre la pantalla y el espectador. El cine se convierte en una suerte de escena para una obra conceptual, en donde la presentación de los objetos establece relaciones semejantes a las de una instalación en un museo, pero desde una perspectiva cinematográfica, en la medida en que agrega la capacidad del movimiento y de la banda sonora. El resultado de la confrontación de materiales es una interpelación personal y creativa a la historia.

Otra constante en la obra de Teo Hernández es el interés por el rito, lo que le lleva a buscar nuevas soluciones formales. En *Graal* (1980), una

and private point of view that likely evokes the Catholic religiosity of Hernandez's childhood. This world of personal evocations provides yet another example of the main lines of inquiry in Hernández's work.

In his next group of films, Hernández performs immersive psychoanalytic research on himself. From the start, the soundtrack of his film *Lachrima Christi* (1979–1980) is reminiscent of an invocation, a cloud of sounds that blends together the voice of Lola Beltrán accompanied by a mariachi band, music from the Amazon, and native Yaqui and Sufi songs. Meanwhile, textures are created by movements of the camera, which are centered on the figure of a woman (a mother?), her face, the movement of her skirt, the rhythmic movement of someone who seems to be rocking and cradling a baby. Hands glimpsed through a net are then held in front of the eyes and mouth of a young man, recalling the actions of Lygia Clark. We see the veil that covers her face and the face of the youth, a bucket full of water reflects the sky, acting as origin and mirror. Through these techniques, Hernández confronts his notions of the mother figure in a psychoanalytic manner.

In *Mesures de miel et de lait sauvage* (1981–1984) he brings together a rapid succession of intercut shots that recur throughout, making reference to an array of details from his own life: images of film divas, books he is reading, Michel Nedjar with a camera, explicit and metaphorical references to the phallus, and religious images. These are tones and movements transformed into a synthesized vision not so much of his life, but of his perceptions of the world.

The consideration of the mother figure that began in *Lachrima Christi* finds its complement in *Tres gotas de mezcal en una copa de champaña* (1983) and its exploration of the father. A discourse on the paternal line established by the contrast of a photograph of his own father atop the Eiffel Tower leads ineluctably to a self-referential narration: Beginning with his title, Hernández seems to have prompted himself to examine his own creative singularity as an artist who operates as if he had been grafted (perhaps he would have preferred the use of the term *dissolved*) into a French cultural context.[21]

IV

Adjacent to Super 8: Silvia Gruner

As we have seen, the accessibility of Super 8 made it a bridge between artistic disciplines. Just as Teo Hernández used it to draw closer to visual art and dance, there were visual artists like Silvia Gruner who familiarized themselves with the use of the camera as a point of departure for other experiments. Born in Mexico City, Gruner studied art in Israel and the United States. Her formative work is conceptual in orientation, in that she made use of a wide variety of modes, including set design and performance. Super 8 cinema and video became regular tools in her practice. Her films are filled with reflections on her own identity—her nationality, her body, and her gender. She poses these aspects of herself as a series of questions in a creative endeavor more concerned with reflection than allegiance to any one artistic discipline. Some of her films are born from the simple need to record a creative process, but there are also some in which there is an abundance of cinematographic experimentation.

A recurring theme in Gruner's Super 8 films is an investigative, creative dialogue with art history, which serves, perhaps, as a search for inspiration for her own work. In *Desnudo desciende* (1986) she makes reference to Marcel Duchamp's *Nude Descending a Staircase* (1912), a reflection on movement in a two-dimensional plane executed in a style bordering on Cubism. In Gruner's film, shots of the painting alternate with shots of a nude woman walking down a staircase. The avant-garde of the early 20th century becomes a reference for a contemporary conceptual work. Something similar happens in *El pecado original* (1986), a film that incorporates a kind of action-performance. First the artist herself appears washing an apple in the sink, which she carefully dries before placing it on a plate on a table, as images of Renaissance paintings then fill the frame.

In *Desnudo con alactraces* (1986) Gruner establishes a dialogue with *Nude with Calla Lilies* (1944), the well-known painting by Diego Rivera, giving rise to a series of actions: she appears

Teo Hernández filming/filmando *Mesures de miel et de lait sauvages*,
Marché de Belleville, 1981. Photo by Michel Nedjar.

Silvia Gruner, *Arena* (1986).

Silvia Gruner, *Desnudo con alcatraces* (1986).

película que hace junto con Michel Nedjar, los dos se muestran en una sucesión repetitiva de imágenes que terminan por dar una sensación de ritualidad en torno a la leyenda del Santo Grial. El predominio de la tela roja en movimiento remite a los elementos litúrgicos cristianos. Una ritualidad que se repite en *Gong* (1980-81), donde la máscara ritual apenas vislumbrada se funde con el movimiento del chamán a contraluz, quien hace un preámbulo a la danza del teatro de sombras de la India que terminará por fundirse con un baile de cuerpos reales y finalmente en una abstracción de luz en movimiento que sigue la vibración de la banda sonora. En estas películas el rito no es visto de manera externa y antropológica, sino desde un punto de vista íntimo, espiritual, que probablemente evoque la religiosidad católica de su mundo infantil. Ese mundo de evocaciones personales es otra de las líneas de trabajo en su obra.

Hay un grupo de películas en las que Teo Hernández se sumerge en una indagación casi psicoanalítica sobre sí mismo. En *Lachrima Christi* (1979-1980) desde el inicio, la banda sonora induce una evocación, una nube de sonidos que mezcla la voz de Lola Beltrán acompañada de un mariachi, la música del Amazonas, y la de indios yaquis y sufíes, mientras la cámara genera texturas producidas por el movimiento que se concentra en una figura femenina (¿la madre?), en su rostro, en el movimiento de la falda y en el movimiento rítmico de quien parece acunar y arrullar a un bebé: manos que se entreveran en una red, que recuerdan a las acciones de Lygia Clark y que terminan en frente de los ojos y la boca de un joven. Vemos el velo que cubre su rostro y el del joven; la cubeta con agua que refleja el cielo: origen y espejo. A la manera del psicoanálisis, Hernández confronta la reflexión sobre la figura materna. En *Mesures de miel et de lait sauvage* (1981-84) logra una sucesión de intercortes rápidos que hacen referencia a elementos diversos de su propia vida y que terminan por ser recurrentes: las imágenes de las divas cinematográficas, los libros que lee, Michel Nedjar con una cámara, referencias explícitas y metafóricas al falo, imágenes religiosas, notas y movimiento que se convierten en una visión sintética, no tanto de su vida, sino de sus percepciones del mundo. La reflexión sobre la figura materna iniciada en *Lachrima Christi* se complementa con la indagación sobre el padre que hace en *Tres gotas de mezcal en una copa de champaña* (1983). El discurso sobre la línea paterna establecido por el contraste de la foto del padre desde la altura de la Torre Eiffel termina necesariamente, en una narración autorreferencial: desde el título, Teo Hernández parece haberse propuesto explicar su singularidad creativa. Un artista que opera como un injerto —quizá él hubiera preferido usar el término *diluido*— en el contexto cultural francés.[21]

IV

Colindancias del Super 8: Silvia Gruner

Como hemos visto, la accesibilidad del Super 8 lo convirtió en un puente entre disciplinas artísticas. Así como Teo Hernández lo utilizó para acercarse a las artes plásticas y a la danza, hubo artistas visuales, como Silvia Gruner, que se familiarizaron con el uso de la cámara como punto de partida para una experimentación. Nacida en Ciudad de México, cursó estudios de arte en Israel y en Estados Unidos. Desde sus años formativos su obra estuvo orientada hacia el arte conceptual, de manera que utilizaba recursos muy variados, como la ambientación y el performance. El cine en Super 8 y el video se convirtieron en herramientas de trabajo habituales. En sus películas hay una reflexión sobre su identidad, no solo nacional, sino también corporal y de género, que desarrolla como una serie de preguntas, en una actividad creativa más preocupada por la reflexión que por la pertenen-cia a una disciplina artística específica. Algunas de sus películas parten de la necesidad simple de registrar un proceso creativo, pero también hay cintas en donde ocurre una experimentación cinematográfica en plenitud.

Una constante en las películas de Silvia Gruner en Super 8 es la indagación y el diálogo creativo con la historia del arte, quizá como una búsqueda de puntos de partida para su obra personal. En *Desnudo desciende* (1986) toma como referencia el cuadro de Marcel Duchamp (*Desnudo bajando la escalera*, 1912), que es a su vez una reflexión sobre el movimiento en un plano

before the camera, evoking the model's pose in the painting, and then, in something of an anthropophagic act, she devours the flowers, as if attempting to deconstruct and recycle the myth of a Mexican School painting and transform it into a new cultural model. Spending time abroad influenced the Gruner's unique dialogue with Mexican culture, which continued to deepen in the 1990s.[22]

Other films by Silvia Gruner record artistic actions that involve a kind of staging. Some of her films seem to have been made with the sole aim of recording an event, such as *La toalla verde* (1988) or *Canción gitana* (1987), in which she bangs two stones together to the rhythm of flamenco music while a man tap dances around her. However, one can still make out a gradual movement toward a patently cinematographic language. In *Untitled* (1987), projected images, presumably from home movies shot in black-and-white 8mm, are seen on a wall. When scenes of a girl (the artist herself, one assumes) swimming in a pool appear, Gruner throws water at the projection. This dialogue with the textures of film prompts an exploration of memory. Cinema becomes a container for creative action in *Pregunta* (1988), in which a series of images/actions (a hand holds a glass bottle out of a window and tries to catch falling snow; the artist, seated at the kitchen table, washes beans, etc.) are interrupted by a voiceover dialogue:

> "Is there anything more durable than memory?"
> "Yes, forgetting."

An essential part of Silvia Gruner's work (and not only her films), is an investigation of identity that begins with the body and continues in the form of questions about cultural belonging. This is a concern shared by other artists of her generation, such as Rubén Ortiz Torres, and even painters like Javier de la Garza and Julio Galán, who were engaged in critical reflection about what it means to be Mexican. Films like *Desnudo con aclatraces* fall within this framework.

Her explorations go beyond the broad boundaries of culture, and stem from basic and elemental questions about the role of the body in investigating the nature of the self. *Cadáver exquisito* (1988) is full of extreme, grainy, black-and-white close-ups of Gruner's body in which the camera moves rapidly to reveal, and then focus on, specific areas, such as her hands and feet. Her most ambitious film might be *Arena* (1986), distinguished by its concern for the body and the environment, as well as the use of Super 8's characteristic graininess to establish empathic connection with the gritty texture of sand.

Gruner, naked, climbs a mound of sand and then rolls down it in a series of somersaults. The action of the female body on the sand recalls the installations of the Cuban artist Ana Mendieta. Scenes in black and white, filmed with wide shots, alternate with close-ups in color. The camera combines fast and slow speeds, lending the somersaults a repetitive and almost ritualistic character. Gruner emphasizes self-referentiality and the sensation of being lost in herself by rubbing sand on her body, as if in this way the sand might become suffused with her contours. As in her other Super 8 films, the absence of sound is notable. The combination of narrative elements results in a notable work of experimental cinema, one whose adjacency to conceptual art constitutes an essential key to its reading.

V
Epilogue

It would be impossible to bring together such a diversity of experiences under a single rubric. The cases analyzed here necessitate the appraisal of distinct aesthetic strategies. It is interesting to think about this format as a common denominator that unifies cinematographic practices. For these visual artists, Super 8 became the sole point of access to the world of film. This might be representative of a particularly Latin American circumstance, in which artists' access to technology has often been limited because of economic conditions. However, there is something more specific to this format that made it an ideal tool for making work. Álvarez Bravo had much more creative independence working with Super 8 than he did when he attempted, in the 1930s and 1940s, to use larger formats like 16mm and 35mm. It was Super 8 that finally allowed him to develop his secret passion for cinema. After Teo Hernández enthusiastically purchased a 16mm

bidimensional, con un estilo cercano al cubista. En la película de Gruner la obra de Duchamp aparece intercalada con tomas de una mujer que baja desnuda la escalera. Las vanguardias de principios del siglo xx se convierten en el punto de partida y la referencia para una obra conceptual contemporánea. Algo semejante ocurre con *El pecado original* (1986), una película en donde incluye una suerte de acción-performance: ella misma aparece al inicio lavando una manzana en el fregadero, la seca cuidadosamente y la pone en un plato sobre la mesa, a esto siguen imágenes de pinturas renacentistas que aparecen a cuadro. En *Desnudo con alcatraces* (1986) el diálogo se refiere a la pintura clásica de Diego Rivera, *Desnudo con alcatraces* (1944), para suscitar una serie de acciones: Gruner posa ante la cámara evocando la posición de la modelo del cuadro. En una suerte de acto antropofágico, devora las flores, como si tratara de deconstruir y reciclar el mito cultural de la escuela mexicana de pintura y convertirla en un nuevo referente. La circunstancia de estar en el extranjero influyó en un peculiar diálogo de la artista con la cultura mexicana que se profundizó en los años noventa.[22]

Otras películas de Silvia Gruner registran acciones artísticas que implican una suerte de escenificación. Algunas de ellas solo parecen tener la intención de registrar el evento, como *La toalla verde* (1988) o *Canción gitana* (1987), en donde aparece haciendo chocar dos piedras al ritmo de música flamenca, mientras un hombre termina zapateando alrededor suyo. Sin embargo, se percibe una aproximación paulatina al lenguaje cinematográfico. En *Sin título* (1987) filma una proyección en la pared, presumiblemente de películas familiares de 8 mm en blanco y negro, mientras arroja agua sobre la pared coincidiendo con las escenas de una niña (supongo que ella misma) nadando en una alberca. El diálogo con las texturas de la película inicia una indagación sobre la memoria. El cine se convierte en el contenedor de la acción creativa en *Pregunta* (1988), en donde aparecen una serie de imágenesacciones (una mano asoma un frasco de vidrio a la ventana y trata de atrapar la nieve; ella misma sentada en la mesa de la cocina limpiando frijoles) que son interferidas por un diálogo superpuesto:

> "¿Hay acaso algo más tenaz que la memoria?"
> "Sí, el olvido".

Una parte esencial en la obra de Silvia Gruner (no solo en la cinematográfica) fue la indagación sobre la identidad que comenzaba por el cuerpo y podía continuar en las preguntas sobre la pertenencia cultural. Esa era una preocupación compartida con otros artistas de su generación (como Rubén Ortiz Torres, e incluso pintores como Javier de la Garza y Julio Galán) que habían iniciado una reflexión crítica sobre la mexicanidad. En este marco explica películas como *Desnudo con alcatraces*. No solo la búsqueda iba más allá de los límites macro de la cultura, sino que también se originaba de preguntas básicas y elementales como la constatación del cuerpo como punto de partida para una indagación sobre el *self*. En *Cadáver exquisito* (1988) hay tomas muy cerradas, en blanco y negro, de su cuerpo, con el grano muy reventado, en donde la cámara se mueve con rapidez para descubrir y concentrarse en ciertas zonas como los pies y las manos. Quizá la película más ambiciosa haya sido *Arena* (1986), en donde hay una preocupación por el cuerpo y el entorno. Utiliza el grano reventado característico del Super 8 para crear una relación de empatía con los granos de arena. Silvia Gruner aparece desnuda subiendo un montículo de arena para después descender en una sucesión de volteretas. La acción del cuerpo femenino sobre la arena recuerda a las instalaciones de la artista cubana Ana Mendieta. Las escenas en blanco y negro, en tomas abiertas, se intercalan con las de color en tomas cerradas. La cámara combina velocidades lenta y rápida, mientras se imprime un carácter repetitivo y casi ritual a las volteretas. La sensación de ensimismamiento o autorreferencialidad se subraya en la acción de restregar la arena en el cuerpo como si así se impreganara de su contorno. Llama la atención la ausencia de sonido (tanto en esta como en las otras películas de Gruner en Super 8). La combinación de elementos narrativos da como resultado una pieza notable de cine experimental, en donde la colindancia con el arte conceptual constituye una clave esencial de lectura.

camera in Paris, he quickly gave up using it and ended up going back to the format in which he had established his own vocabulary. Silvia Gruner encountered in Super 8 an adaptable platform that made sense for her work, although, admittedly, she was able to transition to video without difficulty in the 1990s.

While each of these experiences differs from the others, the artists discussed here share an ability to access a full range of creative freedom through the Super 8 format. As with the cases of the other Latin American artists described in the first part of this essay, this small-format film became a singular tool for artists from diverse backgrounds, with a wide variety of aesthetic concerns, who hoped to take part in the cinematographic process. If the early use of Super 8 was defined by financial limitation and accessibility, Latin American artists elevated the quality of this amateur format, thereby discovering new means of visual experimentation—an important step toward the open access to media that characterizes the contemporary digital landscape.

1 Álvaro Vázquez Mantecón, *El cine súper 8 en México, 1970-1989*. México, Filmoteca de la UNAM, 2012, 13-14.

2 Among the substandard formats are Super 8, 8mm, Single-8 and 16mm. See: Joaquim Romaguera i Ramió and Llorenç Soler de los Mártires, *Historia crítica y documentada del cine independiente en España, 1955-1975*. Barcelona, Editorial Laertes, 2006, 20.

3 Though as we will see below, there is evidence of production independent of the State, which I assume made use of 8mm and 16mm. Alfredo Guevara, *Revolución es lucidez*. La Habana, Ediciones ICAIC, 1998, 421-425.

4 It would be interesting to investigate whether the absence of an amateur film movement in Chile was caused directly by the dictatorship.

5 Julieta Keldjian, "Superochistas." In *Dixit*. Uruguay, Universidad Católica del Uruguay, October 17, 2012, 4-12.

6 In an earlier work I estimated the value of the equipment necessary to make films using this format. Although it is difficult to establish precise values given the course of time, the prices of cameras in 1974 can provide some indication. These varied between $144 for the cheapest camera and $560 for the most expensive. To this one would have to add the price of film and processing. From this perspective video's arrival in the 1980s lowered prices considerably. See Álvaro Vázquez Mantecón, *ibid*, 15-18.

7 Such is the case with *Bolívar, sinfonía tropical* (1981) and *Orinoko, nuevo mundo* (1984).

8 Paulo Antonio Paranaguá, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2003, 15-31.

9 The International Festival of New Super 8 Film in Caracas (also known, in 1976 and 1977, as the International Festival of Avant-Garde Cinema) was an important event in Venezuelan cultural life, covered with interest by the press and on television. See Isabel Arredondo, *et. al*., "Súper 8 y Tercer Cine," in *SituArte*. Universidad de Zulia, vol.4, no.6, 2009, p. 25. Regarding the group of filmmakers brought together under the umbrella of the Goethe Institute in Buenos Aires, see Andrés Denegri, "El grupo Goethe. Epicentro del cine experimental argentino." in Jorge La Ferla y Sofía Reynal, eds., *Territorios audiovisuales*. Buenos Aires, Libraria, 2012, 86-103.

10 See the manuscript by Luisa Marisy, "¿Cine experimental en Cuba?" in this volume.

11 Alfredo Guevara, *ibid.*

12 For further reference, see Alexander Aviña, *Specters of Revolution: Peasant Guerrillas in the Cold War Mexican Countryside*. Oxford, Oxford University Press, 2014; Greg Grandin, *The Last Colonial Massacre: Latin America in the Cold War*. Chicago, University of Chicago Press, 2004; Kirsten Weld, *Paper Cadavers: The Archives of Dictatorship in Guatemala*. Durham, Duke University Press, 2014; Diana Taylor, *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's Dirty War*. Durham, Duke University Press, 1997; Peter Kornbluh, *The Pinochet File: A Declassified Dossier on Atrocity and Accountability*. Nueva York, New Press, 2013; and John Dinges, *The Condor Years: How Pinochet and His Allies Brought Terrorism to Three Continents*. Nueva York, New Press, 2004. [Editors' Note.]

13 Two examples: *O lento, seguro, gradual e relativo streap-tease do Zé Fusquinha* (1978) by Amin Stepple, who made fun of the Brazilian dictatorship's notion of democratic change; the film features an obese man pushing a Volkswagen Beetle down a highway. Over a series of cuts, he is stripped of his clothes until he is completely naked and we are left with an image of the Volkswagen emblem set to music by Wagner. *Mi autito* (1979) by the Uruguayan CINECO Cooperative, meanwhile, captures the conflict that arises when a brightly colored toy is given to a group of small children. After the stronger children provoke tears with their violent attempts to lay claim to the object, the film ends with the group spontaneously deciding to work together to share the contested toy—a metaphor for social solidarity as a path to conflict resolution.

14 See Andrea Giunta, "Narcisa Hirsch. Retratos," in *Alter/nativas. Revista de Estudios Culturales Latinoamericanos*. Ohio State University, 2013. (http://alternativas.osu.edu/es/issues/autumn-2013/debates/giunta.html).

15 Mónica Carballas, "Laberinto de visibilidad, audiovisual experimental y dictaduras," on Claudio Caldini's blog (http://eldevenirdelaspiedras.blogspot.co.il/2009/10/trienal-de-chile.html).

16 Andrea Giunta, "Adiós a la periferia. Vanguardias y neovanguardias en el arte de América Latina," in *La invención concreta*. Madrid, Turner, 2013, 115-117.

17 See Olivier Debroise, ed., *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997*. México, UNAM-Turner, 2007.

18 Laura González and Gerardo Mosquera, *Manuel Álvarez Bravo*. Cat. de Exp. Jeu de Paume/Mapfre, 2012.

V

Epílogo

Sería imposible unir la diversidad de experiencias bajo un solo rubro. Los casos aquí analizados conducen a una valoración de estrategias estéticas distintas; lo interesante es considerar este formato como un común denominador que da unidad a la práctica cinematográfica. En estos casos, el Super 8 se convirtió en la única posibilidad de acceso que los artistas visuales tuvieron al mundo de lo fílmico. En esto puede haber una circunstancia muy propia de los países latinoamericanos, en donde el acceso de los artistas a la tecnología muchas veces ha estado limitado por razones económicas. Sin embargo, hay algo más: una especificidad del formato que lo convirtió en una herramienta ideal para trabajar. Álvarez Bravo tuvo mucha más independencia creativa en el Super 8 que la que tuvo cuando aspiró a los formatos mayores, como el 16 y el 35 mm, durante los años treinta y cuarenta. Con esta tecnología finalmente pudo desarrollar su secreta vocación por el cine. Cuando Teo Hernández se compró, ilusionado, una cámara de 16 mm en París, la dejó rápidamente y terminó por regresar al formato en que había logrado elaborar un lenguaje particular.[23] Por su parte Silvia Gruner encontró en el Super 8 un soporte maniobrable que le servía para su obra (aunque hay que decir que ella pudo migrar sin problema al video como herramienta de trabajo durante los años noventa). Las experiencias son muy distintas, y el único común denominador posible en el uso del formato es el ejercicio pleno de la libertad creativa. De manera similar a otras experiencias latinoamericanas planteadas en la primera parte de este ensayo, vemos cómo esta pequeña película se convirtió en la única herramienta posible para acceder a la experiencia cinematográfica para artistas de diverso origen y con preocupaciones estéticas muy variadas. Inicialmente confinados a este tipo de película por razones económicas y de accesibilidad, los artistas latinoamericanos terminaron por elevar la calidad y condiciones de este formato casero para encontrar una peculiar manera de experimentar visualmente, un paso importante en el acceso a los medios que caracteriza al panorama digital contemporáneo.

1 Álvaro Vázquez Mantecón, *El cine súper 8 en México, 1970-1989*. México, Filmoteca de la UNAM, 2012, pp. 13-14.

2 Entre los formatos *subestándar* están el Super 8, el 8, el *single* 8 y el 16 mm. Ver Joaquim Romaguera i Ramió y Llorenç Soler de los Mártires, *Historia crítica y documentada del cine independiente en España, 1955-1975*. Barcelona, Editorial Laertes, 2006, p. 20.

3 Aunque como veremos más adelante, se sabe de la existencia de una producción independiente al Estado, que supongo se hacía con película de 8 y 16 mm. Alfredo Guevara, *Revolución es lucidez*. La Habana, Ediciones ICAIC, 1998, pp. 421-425.

4 Sería interesante investigar si la ausencia de un movimiento de cine *amateur* en Chile fue directamente causado por la dictadura.

5 Julieta Keldjian, "Superochistas", en revista *Dixit*. Uruguay, Universidad Católica del Uruguay, 17 de octubre, 2012, pp. 4-12.

6 En un trabajo anterior tracé un estimado del valor del equipo necesario para filmar en este formato. Aunque es difícil establecer una comparación exacta del valor de las cosas a través del tiempo, los precios de las cámaras en 1974 podrían darnos alguna indicación. Estos oscilaban entre los 144 dólares, la cámara más barata, y 560 dólares, la más cara. A eso habría que sumar el precio del pequeño rollo y el revelado. En ese sentido el video de los años ochenta abarató notablemente los costos. Ver Álvaro Vázquez Mantecón, *op. cit.*, pp.15-18.

7 Ese es el caso de *Bolívar, sinfonía tropical* (1981) y de *Orinoko, nuevo mundo* (1984).

8 Paulo Antonio Paranaguá, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2003, pp. 15-31.

9 El Festival Internacional de Nuevo Cine Super 8 de Caracas (llamado también Festival Internacional de Cine de Vanguardia entre 1976 y 1977) era un evento muy importante en la vida cultural venezolana, seguido con interés por la prensa y la televisión. Ver Isabel Arredondo, *et. al.*, "Súper 8 y Tercer Cine", en *SituArte*. Universidad de Zulia, vol.4, no.6, 2009, p. 25. Sobre el grupo de cineastas cobijado por el Instituto Goethe de Buenos Aires, ver Andrés Denegri, "El grupo Goethe. Epicentro del cine experimental argentino", en Jorge La Ferla y Sofía Reynal, comps., *Territorios audiovisuales*. Buenos Aires, Libraria, 2012, pp. 86-103.

10 Ver texto mecanuscrito de Luisa Marisy, "¿Cine experimental en Cuba?", texto curatorial de *Fast-Forward* (2006).

11 Alfredo Guevara, *op. cit.*

12 Para mayor referencia, se recomienda consultar Alexander Aviña, *Specters of Revolution: Peasant Guerrillas in the Cold War Mexican Countryside*. Oxford, Oxford University Press, 2014; Greg Grandin, *The Last Colonial Massacre: Latin America in the Cold War*. Chicago, University of Chicago Press, 2004; Kirsten Weld, *Paper Cadavers: The Archives of Dictatorship in Guatemala*. Durham, Duke University Press, 2014; Diana Taylor, *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's Dirty War*. Durham, Duke University Press, 1997; Peter Kornbluh, *The Pinochet File: A Declassified Dossier on Atrocity and Accountability*. Nueva York, New Press, 2013; y John Dinges, *The Condor Years: How Pinochet and His Allies Brought*

19 Israel Rodríguez, "Un cine de autor para México," in *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952-1967*. México, UNAM-Turner, 2014, 132-143.

20 There are two notable exceptions: the publication of *Tres gotas de mezcal en una copa de champaña* as part of the *Cuadernos de la Cineteca Nacional* series (1999); and the article "Velocidad" (www.etnacinema.net/cineastes/hernandez/vitesse-esp.pdf), written by his relative Mauricio Hernández, which presents a broad overview of his work.

21 It is interesting to note that this personal investigation in the film ends up as a reflection on the nature of the medium of cinema. In *off,* Teo Hernández says, "One must construct a film possessed by one's desires, surmount a web of dreams until one finds oneself at the height of happiness, offering oneself up to time, wind, and light. At the top of the tower a jaguar, a metaphor for the dream, awaits its prey. The body of vision. [Meanwhile, he runs in circles around a camera placed on the terrace of the Eiffel Tower]. A body of crystal struck by the lightning of the film. A body devoured by dreams. A triumphant jaguar that watches you run and catches you in the air, reducing you to points of light. Heavy rain of emulsion that soaks the space where a wing beats in flight. The film is a sponge that erases all morals. The film is the act of transforming an eclipse into an ellipsis. The film is a broken circle in motion. The dream is a negative developed by the film."

22 See the interview with Silvia Gruner in Flavia González's *Identidad-Identidades. Un análisis desde México del fenómeno artístico contemporáneo (1985-1995)*, doctoral thesis in Art History. UNAM, 2006, 193-205.

Terrorism to Three Continents. Nueva York, New Press, 2004. [N. de los Eds.]

13 Dos ejemplos: *O lento, seguro, gradual e relativo streap-tease do Zé Fusquinha* (1978) de Amin Stepple, quien se burlaba de la propia definición que la dictadura brasileña había hecho sobre el proceso de cambio democrático en el país; en ella se veía a un hombre obeso empujar un Volkswagen Sedan en una carretera. Diferentes cortes lo iban desnudando hasta quedar en cueros y dejar al emblema de la Volkswagen musicalizado por Wagner. O en *Mi autito* (1979), de la Cooperativa CINECO en Uruguay, se describía el conflicto que causaba un juguete llamativo entre un grupo de niños pequeños. Después del llanto ocasionado por el abuso de los más fuertes para hacerse con el juguete, la película termina con la espontánea organización entre los niños para compartir el objeto en disputa, como una metáfora de la solidaridad social como vía de resolución de conflictos.

14 Ver Andrea Giunta, "Narcisa Hirsch. Retratos", en *Alter/nativas. Revista de Estudios Culturales Latinoamericanos*. The Ohio State University, 2013. (http://alternativas.osu.edu/es/issues/autumn-2013/debates/giunta.html)

15 Mónica Carballas, "Laberinto de visibilidad, audiovisual experimental y dictaduras", en el blog de Claudio Caldini (http://eldevenirdelaspiedras.blogspot.co.il/2009/10/trienal-de-chile.html).

16 Andrea Giunta, "Adiós a la periferia. Vanguardias y neovanguardias en el arte de América Latina", en *La invención concreta*. Madrid, Turner, 2013, pp.115-117.

17 Ver Olivier Debroise, ed., *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997*. México, UNAM-Turner, 2007.

18 Laura González y Gerardo Mosquera, *Manuel Álvarez Bravo*. Cat. de Exp. Jeu de Paume/Mapfre, 2012.

19 Israel Rodríguez, "Un cine de autor para México", en *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952-1967*. México, UNAM-Turner, 2014, pp. 132-143.

20 Con dos notables excepciones: la publicación del libro *Tres gotas de mezcal en una copa de champaña* como parte de los Cuadernos de la Cineteca Nacional (1999) y el artículo "Velocidad" (www.etnacinema.net/cineastes/hernandez/vitesse-esp.pdf), escrito por Mauricio Hernández, familiar suyo, que ofrece una visión panorámica de su obra.

21 Es interesante que esa indagación personal en la película terminara como una reflexión sobre la naturaleza del cine como medio. Dice Teo Hernández en *off*: "Hay que construir un filme a la altura de sus deseos, remontar la red del sueño y encontrarse en la cima de la alegría, ofrecerse al tiempo, al viento y a la luz. En lo alto de la torre, el jaguar, metáfora del sueño, espera su presa. El cuerpo de la visión. [Mientras, corre en círculos, con la cámara situada en el centro, en la terraza de la Torre Eiffel]. Cuerpo de cristal fulminado por el relámpago del filme. Cuerpo devorado por el sueño. Jaguar triunfante que te observa correr y te atrapa en el aire, reduciéndote a granos de luz. Lluvia densa de la emulsión que recubre el espacio en el que el ala se agita en su vuelo. El filme es una esponja que borra toda moral. El filme es la acción de transformar el eclipse en elipsis. El filme es un círculo roto en movimiento. El sueño es una película negativa revelada por el filme."

22 Ver entrevista a Silvia Gruner, en Flavia González, *Identidad-Identidades. Un análisis desde México del fenómeno artístico contemporáneo (1985-1995)*, tesis de doctorado en Historia del Arte. UNAM, 2006, pp. 193-205.

23 Mauricio Hernández, *op. cit.*

José de la Colina

Little Cinema Is Dead! Long Live Cinema!

José de la Colina

El cinito ha muerto, ¡Viva el cine!

En el principio, el cine era la película de 35 milímetros de ancho. Al final de la primera guerra mundial la casa Pathé decidió explotar de otro modo el cine, meterlo en las pequeñas comunidades, en las escuelas, en los hogares incluso, y dividió el formato de 35 mm en dos mitades, con lo que obtuvo el film de 17 mm y medio, que explotó desde 1924 a 1940 por medio de proyectores especiales llamados Pathé Rural. Pero en 1922 la Pathé ya había sacado un formato más estrecho, el film de 9.12 mm, para uso enteramente doméstico en los proyectores Pathé Baby, que aún andan por ahí, vendiéndose en las jugueterías y bazares. Todavía hasta hace poco se podía obtener en México algún aparato de estos, fuese en la Lagunilla o en cierta tienda de juguetes del centro, e incluso alquilar clásicos como *Los nibelungos* en ese curioso formato.

In the beginning, cinema was film that was 35mm wide. At the end of World War I, the film company Pathé decided to exploit cinema in new ways, bringing it into small communities, schools, and even the home. The 35mm format was split into two halves, resulting in 17.5mm film, which was marketed between 1924 and 1940, along with a special projector called the Pathé Rural. However, Pathé had already brought out a narrower format in 1922. 9.12mm was intended entirely for domestic use with Pathé Baby projectors that are still found here and there, sold at toy stores and flea markets. Until recently, these projectors could be obtained in Mexico City, in places like Lagunilla, or certain toy stores downtown. One could even rent classic films like *The Nibelungs* in this curious format.

EL HERALDO
DE MEXICO
Cultural
México, D.F., Domingo 29 de Agosto de 1971. No. 303

EL CINITO HA MUERTO ¡VIVA EL CINE!

1971 *Por José de la Colina* 1971

El Heraldo de México. Mexico, August 29, 1971.

Pero ni el 17.5 mm ni el 9.12 mm lograron imponerse en el mundo como los dos formatos que la casa Kodak, entre dos guerras, lanzó al mercado: el 16 y el 8. En cuanto al primero, se sabe que vino a convertirse en un formato semiprofesional respecto al cine de espectáculo, y que ha sido muy utilizado en la televisión, aparte de que abrió nuevas perspectivas al cine documental, al cine de reportaje y de testimonio, al cine directo, por ser sus cámaras tan manipulables, su equipo menos embarazoso. En cuanto al 8 milímetros, por mucho tiempo se le tuvo como una especie de formato para jugar al cine, para registrar escenitas caseras o de picnic, los primeros pasitos del nene, el día que abuelito metió la nariz en el pastel, momentos estelares del plan turístico en 15 días por Europa. Todavía en 1957 el que entonces era algo así como el Historiador Oficial del Cine en Todo el Mundo (y alrededores), el insustituido Georges Sadoul, escribía en su breviario *Las maravillas del cine* sobre el film de 8 milímetros: "El formato permite buenas proyecciones sobre una pantalla de un metro o dos ante un grupo reducido. Sus cámaras y proyectores son casi exclusivamente utilizados por los aficionados para sus películas de familia o sus puestas en escena". Y esa era la idea general acerca del 8 milímetros: un cine de andar por casa, poco serio, para la familia y los amigos; algo relacionado con los fines de semana, con las vacaciones, con las nostalgias que obligan a rebuscar en el desván... Un modo, también, de tener algunos trocitos "selectos" (oh, Castle Films) de películas de Chaplin, terremotos célebres, los viejos ratones Miguelitos, las cataratas del Niágara, en funciones donde huele a lámina caliente, la película se desenreda fuera de la bobina, el mecanismo se atasca y la pantalla está ligeramente arrugada (es una sábana colgada de la pared).

En 1950 el ocho milímetros conquistó el derecho a ser un formato sonoro, gracias a una pista magnética situada en uno de los márgenes. Y hacia los años sesenta apareció el formato Super 8, que por una mejor distribución de las perforaciones permite dar más espacio al cuadro (o fotograma) y así proyectar una mejor imagen y de mayor tamaño. Con estas mejoras, y con

But neither 17.5mm nor 9.12mm managed to achieve the popularity of the two formats introduced to the market between the wars: 16mm and 8mm. The former, as is known, became a semi-professional format with respect to commercial cinema, and has often been used for television. At the same time, because the cameras are so easy to use and the equipment is less awkward, it opened new perspectives for documentaries, journalism, the cinema of witness, and cinema verité.

8mm, on the other hand, was long considered to be a format for hobbyist filmmakers, used to record scenes of domestic life, picnics, a baby's first steps, the day when grandpa got cake on his nose, highlights from that fifteen-day European getaway. As late as 1957, the eminent Georges Sadoul, considered to be something like The Most Established Film Historian In The World (and beyond), wrote of 8mm in his collection *Las maravillas del cine*, "The format allows for good projections in front of small groups on one- or two-meter screens. Its cameras and projectors are almost exclusively used by amateurs to make home movies or document their performances." And that was how 8mm was generally regarded: an unserious cinema for the home, for family and friends, something associated with weekends, vacations, or memories stored up in the attic. And a way, too, of keeping "selected" bits (oh, Castle Films) of Chaplin movies, famous earthquakes, old Mickey Mouse cartoons, Niagara Falls, for gatherings permeated by the smell of hot celluloid, when the film becomes detached from the bobbin, the mechanism gets stuck, and the screen has faint creases (it's a sheet hung on the wall).

In 1950, 8mm gained the ability to have a soundtrack thanks to a magnetic track located on one of its sides. At the end of the decade there appeared Super 8, which, because its perforations were arranged more efficiently, allowed more room for each still (or frame) As a result, the projected images were larger and of better quality. With these advances, and with the excellent cameras that appeared on the market, 8mm and Super 8 have become formats capable of being used for almost all of the same purposes that were once the exclusive domain

las excelentes cámaras que salieron al mercado, el 8 milímetros (y el Super 8) se ha convertido en un formato que casi puede permitirse todos los intentos que, hasta ahora, parecían exclusividad de los formatos mayores. Puede decirse que muchas obras maestras de la historia del cine hubieran podido filmarse en 8 milímetros (o Super 8) sin perder nada de su calidad. Hay en tal formato copias integrales de *El nacimiento de una nación* y de *Intolerancia*, y todo el genio creador de Griffith está en ellas preservado, incluso sin detrimento de la espectacularidad (puesto que, según la distancia que el espectador tome respecto de la pantalla, lo mismo importa que esa pantalla sea de un metro o de diez metros de alto).

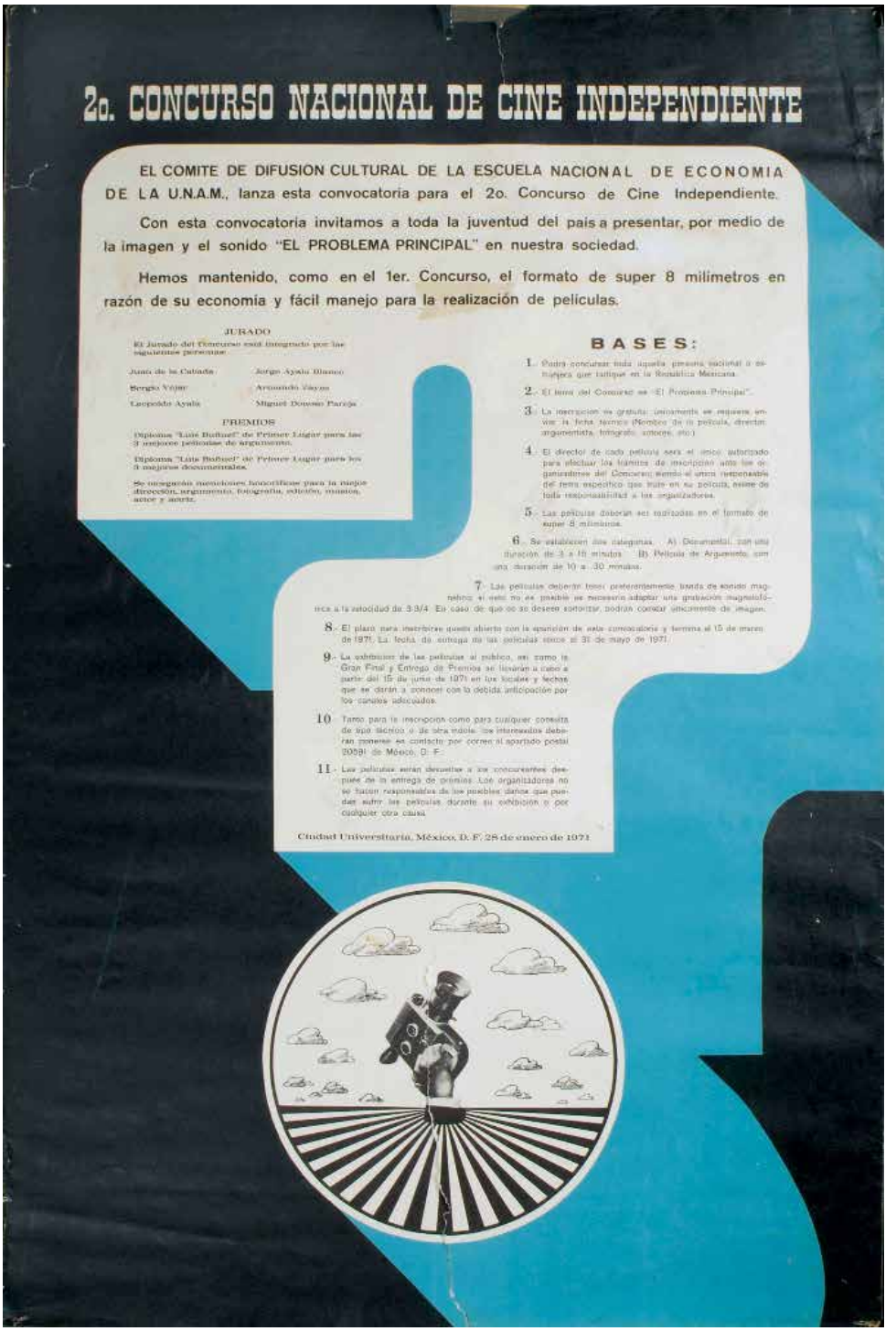
Hoy el 8 milímetros ha reivindicado su condición de cine en serio, porque ya no aparece como el hermanito simpático del cine "grande", sino como un cine aparte, con sus propios derechos y su propia fuerza. Porque mientras el cine en 35 y en 70 milímetros vive encadenado a una industria, al sistema, al gran dinero, el 8 milímetros es ahora el margen de libertad de los cineastas, el terreno en el que es posible filmar todo lo que se quiera y del modo que se quiera. El 8 milímetros escapa al control del "*establishment*". Con un poco de ingenio el 8 puede registrar escenas de explotación en una fábrica, las condiciones de vida en una prisión, los aspectos menos "filmables" de la ciudad. Y el 8 mm puede viajar simplemente en el bolsillo de un traje, imposiciones comerciales, sindicales o políticas para el 8... o por lo menos no los hay hasta ahora, así que, Godards en ciernes, dense prisa.

Fragmento de "El cinito ha muerto, ¡Viva el cine!", originalmente publicado en el suplemento cultural de *El Heraldo de México*. México, 29 de agosto de 1971.

of larger formats. It can be said that many of the masterpieces in the history of cinema could have been shot in 8mm (or Super 8) without any decrease in quality. There are complete 8mm copies of *The Birth of a Nation* and *Intolerance*, and all of D.W. Griffith's creative genius is preserved, including his sense of spectacle (given that, depending on the distance between the viewer
and the screen, it doesn't matter whether the screen is one meter in width or ten).

Today, 8mm has claimed its place as a serious cinematic format, and isn't considered the friendly little brother of "big cinema," but rather a separate cinema, one with its own rules and its own force. While 35mm and 70mm are chained to an industry, a system, and big money, 8mm represents a place where filmmakers can operate freely, a territory in which one can film everything one wants, in the way one wants. 8mm avoids "establishment" control. With a bit of skill, 8mm can be used to record scenes of exploitation in a factory, living conditions in a prison, the least "filmable" aspects of a city. And 8mm can travel easily in one's pocket, or in a handbag. There are no topics that are off-limits or commercial, union, or political limitations for 8mm, at least not yet. Get to work, Godards-in-the-making.

Excerpted from "El cinito ha muerto, ¡Viva el cine!", originally published in the cultural supplement *El Heraldo de México*. Mexico, August 29, 1971.


2o. CONCURSO NACIONAL DE CINE INDEPENDIENTE
EL COMITE DE DIFUSION CULTURAL DE LA ESCUELA NACIONAL DE ECONOMIA DE LA U.N.A.M., lanza esta convocatoria para el 2o. Concurso de Cine Independiente.
Con esta convocatoria invitamos a toda la juventud del pais a presentar, por medio de la imagen y el sonido "EL PROBLEMA PRINCIPAL" en nuestra sociedad.
Hemos mantenido, como en el 1er. Concurso, el formato de super 8 milimetros en razón de su economia y fácil manejo para la realización de películas.
JURADO
El Jurado del Concurso está integrado por las siguientes personas:
Juan de la Cabada
Jorge Ayala Blanco
Sergio Vejar
Armando Vayas
Leopoldo Ayala
Miguel Donoso Pareja
PREMIOS
Diploma "Luis Buñuel" de Primer Lugar para las 3 mejores películas de argumento.
Diploma "Luis Buñuel" de Primer Lugar para los 3 mejores documentales.
Se otorgarán menciones honoríficas para la mejor dirección, argumento, fotografía, edición, música, actor y actriz.
BASES:
1.- Podrá concursar toda aquella persona nacional o extranjera que radique en la República Mexicana.
2.- El tema del Concurso es "El Problema Principal".
3.- La inscripción es gratuita; únicamente se requiere enviar la ficha técnica (Nombre de la película, director, argumentista, fotógrafo, actores, etc.)
4.- El director de cada película será el único autorizado para efectuar los trámites de inscripción ante los organizadores del Concurso; siendo el único responsable del tema específico que trate en su película, exime de toda responsabilidad a los organizadores.
5.- Las películas deberán ser realizadas en el formato de super 8 milímetros.
6.- Se establecen dos categorías. A) Documental, con una duración de 3 a 15 minutos. B) Película de Argumento, con una duración de 10 a 30 minutos.
7.- Las películas deberán tener preferentemente banda de sonido magnético; si esto no es posible se necesitará adaptar una grabación magnetofónica a la velocidad de 3 3/4. En caso de que no se deseen sonorizar, podrán concursar únicamente de imagen.
8.- El plazo para inscribirse queda abierto con la aparición de esta convocatoria y termina el 15 de marzo de 1971. La fecha de entrega de las películas cierra el 31 de mayo de 1971.
9.- La exhibición de las películas al público, así como la Gran Final y Entrega de Premios se llevarán a cabo a partir del 15 de junio de 1971 en los locales y fechas que se darán a conocer con la debida anticipación por los canales adecuados.
10.- Tanto para la inscripción como para cualquier consulta de tipo técnico o de otra índole, los interesados deberán ponerse en contacto por correo al apartado postal 20091 de México, D. F.
11.- Las películas serán devueltas a los concursantes después de la entrega de premios. Los organizadores no se hacen responsables de los posibles daños que puedan sufrir las películas durante su exhibición o por cualquier otra causa.
Ciudad Universitaria, México, D. F. 28 de enero de 1971

Poster for the Second National Independent Cinema Competition, Mexico City, 1971.

Alfonso Gumucio Dagron

A Secret History

Alfonso Gumucio Dagron

Historia secreta

La historia del Super 8 en América Latina es aún una historia secreta. Secreta además de breve, considerando que el pequeño formato comenzó a desarrollarse en el continente a fines de los años sesenta y no ha tenido mucho tiempo de hacer historia. Sin embargo se ha multiplicado con tal rapidez que podemos afirmar que no hay país del continente donde no se hayan llevado a cabo las experiencias más variadas en este formato.

Muchas de estas, por su propia naturaleza y

The history of Super 8 in Latin America is still a secret history. Secret as well as short, considering that this small format began to appear on the continent at the end of the 1960s and hasn't had much time to make any history at all. Nonetheless, the medium has spread fast enough to say that it has been put to the most varied of uses in every Latin American country.

Many of these uses, due to their nature and their political import, have developed under the radar. We have no need to disturb the discretion that surrounds

Alfonso Gumucio Dagron and filmmakers, Super 8 workshop, Managua, 1981.

Book cover for/Cubierta de libro de Alfonso Gumucio Dagron, *El cine de los trabajadores*. Managua: Central Sandinista de Trabajadores (CST), 1981.

su valor político, se desarrollan silenciosamente. No romperemos la discreción que las rodea, ni estaríamos en condiciones de hacerlo porque la información que poseemos es muy reducida. Sabemos de trabajos importantes en Perú, en Chile, en Argentina, de los que posiblemente no conoceremos detalles hasta que pasen algunos años.

La historia del Super 8 en América Latina es secreta, pero no por ello está menos ligada a la historia. En alguna parte se está armando de a poco, pieza por pieza, el cine como arte popular latinoamericano. El mundo del Super 8 es como un *iceberg* que solamente muestra en la superficie una pequeñísima parte de su masa.

Extracto modificado de Alfonso Gumucio Dagron, *El cine de los trabajadores*. Managua, Central Sandinista de Trabajadores (CST), 1981.

them, nor would we be in the position to do so because available information is scant. We know of important work being done in Peru, Chile, and Argentina, details about which might not become known for a few more years.

The history of Super 8 in Latin America is secret, but this does not mean that it is any less connected to history. Film as a popular art form in Latin America has been coming together slowly, bit by bit.

Here we will reflect only on those expressions that have been made public in some way, on those that have been written about in newspapers and magazines. In any case this will be a partial overview. The world of Super 8 is like an iceberg that only shows a tiny part of its total mass above the surface.

Extracted from Dragón, Alfonso Gumucio Dagron, *El cine de los trabajadores*. Managua, Central Sandinista de Trabajadores (CST), 1981.

Cameraless South America: Under the Spell of Norman McLaren

Antoni Pinent

América del Sur “sin cámara”. Bajo el hechizo de Norman McLaren

Antoni Pinent

The index of the classic *Experimental Animation: Origins of a New Art*[1] does not include the name of a single artist or filmmaker from a Latin American country. More recently, this omission is repeated in the catalogue *Zelluloid. Cameraless Film,*[2] in which the same protagonists again cited. The result is an experimental mainstream, a closed circle that prevents access to what might be further afield, that obscures other filmmakers who, for many reasons, remain lost in the background.

The brief introduction presented in this text is an attempt to shed light on a handful of South American filmmakers who have developed, or who are currently developing, their practices based on an experimental understanding of the cinematic arts.

What is "cameraless cinema"?[3]

In the obvious sense, it is easy to deduce that "cameraless cinema" makes reference to the cinematographic field, though it also incorporates a negation, referring therefore to films made *without* the use of a recording apparatus by which "reality" is captured. For this reason, we find ourselves presented with a cinema produced by skipping over one of the medium's best-known phases: shooting, which is impression of an image onto a support with the help of an instrument or tool called a film camera.

Other related terms include "handmade cinema," "direct animation,"[4] or even "the McLaren technique," all of which refer to a type of cinema that does not require the use of a camera to produce films.[5]

This category or classification within cinema can be interpreted as a technique or a procedure, with aspects as varied as the different working methodologies and the styles of the filmmakers associated with the movement. This label, which I will continue to refer to as "cameraless," is not always described in the textbooks on animated cinema. When it does appear, the reference is to something anecdotal. When it is treated seriously the only figures mentioned are Scotland's Norman McLaren, as well as, on occasion, the pioneering Len Lye from New Zealand, or Harry Smith from The United States.

Apart from his technical advances and other cinematic innovations, perhaps McLaren's inclusion can be explained by the fact that he usually worked in a figurative language and with techniques that resembled those used in animation. Paradoxically, McLaren has often been excluded from catalogues or books dedicated to orthodox experimental cinema precisely *because* his work can be classified as animation.

Under the broad umbrella of "cameraless cinema," are those practices realized using filmic supports, regardless of the size of the chosen format.[6] They include: processes that begin with the use of transparent or opaque film, or even film whose surface has been previously inscribed with an image; use of a variety of materials to determine the eventual style; are informed by personal concerns; and that generate abstractions without regard for the divisions between frames or, in a more classical mode, incorporate figuration and traditional narratives.

It is important to point out that this is a practice that can be realized by a single person in each phase of its production, from the initial idea through completion. For this reason it represents the primal expression of an artist who exercises complete control. Accordingly, its execution depends on talent, discipline, technique, methodology, experience, and the infrastructure put in place to achieve the artist's goals.

In the footsteps of Norman McLaren

The order I will trace is not chronological, nor does it reflect my own preferences or the importance of the figures in question. The artist-filmmakers who appear in this text include the following: Víctor Aytor Iturralde Rúa, Sameer Makarius, Luis

En el índice del clásico *Experimental Animation: Origins of a New Art*[1] se observa que no existe ningún artista o cineasta que represente al territorio latinoamericano. En fechas más recientes, con el catálogo *Zelluloid. Cameraless Film*[2] la historia se repite una y otra vez: casi siempre se cita a los mismos protagonistas, creando así un *mainstream* de lo experimental o un círculo cerrado que no permite ver más allá, y que hace sombra a otros cineastas que han quedado en segundo término, sean cuales sean los motivos.

El breve acercamiento realizado a lo largo de este texto, pretende ser un intento de abrir una pequeña puerta y arrojar algo de luz sobre un puñado de artistas de América del Sur que han trabajado o que están desarrollando su producción con dicha forma de experimentar y entender el arte cinematográfico.

¿Qué es el "cine sin cámara"?[3]

De forma literal, se puede deducir que el término pertenece al terreno de lo "cinematográfico", pero este incluye una negación, aquello que está hecho *sin* la utilización del aparato de registro, ese que sirve para capturar la "realidad". Es por ello que estamos ante un cine que se realiza saltándose una de sus fases más conocidas: el rodaje, es decir la impresión de la imagen sobre el soporte con la ayuda de un instrumento o herramienta llamada cámara cinematográfica.

Otros términos, también empleados, son "cine hecho a mano",[4] "cine directo"[5] o incluso "técnica McLaren" que igualmente hacen referencia a ese tipo de cine que no emplea el uso de la cámara para su ejecución.[6]

Esta categoría o clasificación dentro del cine se puede interpretar como una *técnica* o manera de hacer, en la que sus vertientes son tan inabarcables como las diferentes formas de trabajo y estilos de cada uno de los cineastas que podrían incluirse. Dicha etiqueta, que seguiré denominando en adelante "sin cámara", no siempre está contemplada dentro de los manuales sobre cine de animación, y si lo está queda referenciada como algo anecdótico; y de estar abordada con seriedad, la única figura que aparece representada es la del escocés Norman McLaren, y algunas veces hay referencias al pionero neozelandés Len Lye o al norteamericano Harry Smith, pero nada más. Quizás el motivo de la inclusión de McLaren, aparte de sus cualidades técnicas e innovaciones, sea que trabajaba habitualmente con elementos figurativos y con técnicas más cercanas a la animación. Paradójicamente, McLaren muchas veces ha sido excluido de los catálogos o libros de cabecera del cine experimental ortodoxo por *pertenecer* al campo de la animación.

Entonces, bajo el amplio paraguas del "cine sin cámara", se entienden aquellas prácticas realizadas siempre en soportes fílmicos, indistintamente de las dimensiones de su formato:[7] ya sea a partir de película transparente, opaca o con una imagen previamente inscrita sobre la superficie, haciendo uso y elección de los materiales que determinarán su estilo, ligados a inquietudes personales y desde la abstracción sin respetar las divisiones entre fotogramas, o en una línea más clásica, incluso incorporando una narrativa específica y figurativa.

Es importante señalar que esta es una práctica que puede ser realizada por una sola persona en cada una de sus fases de producción, desde la idea inicial hasta su desenlace. De ahí que contenga la expresión más primigenia del autor y un control absoluto. Dependerá pues de su talento, disciplina, buena técnica, metodología, experiencia e infraestructura para obtener sus logros.

Tras las huellas de Norman McLaren

El orden que sigo no es cronológico, ni por preferencia o relevancia. La selección de artistas-cineastas para este texto es la siguiente: Víctor Aytor Iturralde Rúa, Sameer Makarius,

Ricardo Bras, Roberto Miller, Bassano Vaccarini and Rubens Francisco Lucchetti, Eduardo Darino, José Castillo, and Marcos Magalhães.

Instead of determining who was the first Latin American to utilize the techniques in question—something that lies beyond the scope of this text—I prefer to trace the links between each of these pioneers and the exemplary and inimitable figure of Norman McLaren.

One of the cultural innovators who dedicated the most effort to promoting McLaren as a major figure was undoubtedly Victor Aytor Iturralde Rúa. In 1981, thanks to a collaboration with the Canadian embassy in Buenos Aires, he produced *The Eye Hears, the Ear Sees*, a small but well-targeted publication that accompanied a traveling exhibition dedicated to McLaren's work which made stops in several Latin American cities. Iturralde introduced the esteemed figure with the following words:

> Who is Norman McLaren? It will be useful to describe him in a few words, though they will not do him justice. Definitions are often too narrow, or miss their target altogether. So I hope I don't just fall somewhere in between these extremes. McLaren is a cinematographic creator, but above all an investigator of forms.[7]

It is worth adding that it was McLaren who dedicated the most attention and passion to the various techniques of cameraless cinema, in terms of images (whether figurative or not), as well as sound, and was a pioneer in creating music by drawing directly on the optical soundtrack.[8]

McLaren was one of the most respected and appreciated filmmakers of his time, with an ingenious, seemingly endless array of techniques by which he constantly pushed his own creativity forward, outdoing himself with each of the projects he realized while working at the National Film Board of Canada (NFB) in Ottawa. It was there that he served as head of the animation department beginning in 1941, recruited by his colleague and compatriot John Grierson, director of the institution at the time.

McLaren's task at the emergent NFB was to produce films, quickly and at low cost, that spoke to the realities of the historical context. This meant that at first they were directly related to the war then imminent in Europe,[9] or illustrative pieces intended to accompany popular Canadian songs. Little by little, McLaren gained a certain reputation within the institution and began to realize other kinds of works less tied to propagandistic ends, giving free reign to his imagination. Some of his strongest cameraless works are *Fiddle-De-Dee*[10] (1947), *Begone Dull Care* (1949, made in

Norman McLaren inspecting film/inspeccionando película, 1951. Photo by Gar Lunney.

Luis Ricardo Bras, Roberto Miller, Bassano Vaccarini y Rubens Francisco Lucchetti, Eduardo Darino, José Castillo y Marcos Magalhães.

Más allá de averiguar quién fue el primer latinoamericano en utilizar dicha técnica —algo que está fuera de los objetivos del presente texto—, prefiero trazar el nexo que une a cada uno de estos pioneros con la relevante e irrepetible figura de Norman McLaren (1914–1987).

Uno de los activistas culturales que dedicó más empeño a difundir la obra del gran maestro McLaren fue sin duda Víctor Aytor Iturralde Rúa, quien en 1981, gracias a la colaboración de la embajada de Canadá en Buenos Aires, realizó una pequeña pero certera publicación —*El ojo oye, el oído ve*— que acompañaba una retrospectiva itinerante sobre McLaren por varias ciudades de América Latina. Estas son las palabras de Iturralde para presentar a esta respetada figura: "¿Quién es Norman McLaren? Definirlo en pocas palabras es antipático pero útil. Muchas veces las definiciones son mezquinas o suelen errar el blanco. Espero, entonces, no quedar a mitad de camino. McLaren es un creador cinematográfico, pero por sobre todo es un investigador de las formas."[8] Cabe agregar que McLaren fue quien dedicó más atención y pasión a las diferentes técnicas del cine sin cámara, tanto en el campo de la imagen —figurativa o no—, como en el sonido, siendo uno de los pioneros en realizar música al dibujarla directamente sobre la pista sonora óptica.[9]

McLaren fue uno de los cineastas más apreciados y respetados de su época, con un sinfín y variedad de técnicas e ingenio, llevando así cada vez más lejos su creatividad y superándose en cada uno de sus proyectos realizados en las instalaciones del National Film Board (NFB) de Canadá, en Ottawa. Allí ejerció de jefe del departamento de animación desde 1941, gracias a que fue reclutado por su colega y paisano John Grierson, director en aquel entonces de la institución.

El cometido de McLaren para el emergente NFB era realizar películas de costes mínimos, de rápida ejecución y vinculadas con hechos de aquel contexto histórico, como fueron actividades conexas con la inminente guerra en Europa,[10] o bien *ilustrando* canciones populares de Canadá. Poco a poco McLaren se ganó cierta reputación en la institución y empezó a realizar otro tipo de obras más desligadas a fines propagandísticos, dando vía libre a su imaginación. Algunos de sus trabajos sin cámara más firmes son *Fiddle-De-Dee*[11] (1947), *Begone Dull Care* (1949, realizada en colaboración con Evelyn Lambart), galardonada en el primer Festival Internacional de Cine de Berlín, y *Blinkity Blank* (1955), ganadora de la Palma de Oro al mejor cortometraje en el Festival de Cine de Cannes. Estas dos últimas fueron las obras maestras que tuvieron una fuerte influencia en algunos de los autores que reúno aquí.

Iturralde, estudioso y avezado seguidor de la obra de McLaren, tuvo el placer de conocerlo personalmente en 1954, durante el primer Festival Internacional Cinematográfico de la Argentina, en Mar del Plata (8-14 de marzo). En la publicación antes mencionada, Iturralde da cuenta de cómo fue ese primer encuentro de "deslumbramiento juvenil". McLaren venía con la comitiva canadiense, pero "ciertamente eran pocos los enterados" de quién era él realmente.

Por aquella fecha Iturralde ya tenía en su filmografía una pieza corta, silente, "sin cámara", de apenas un minuto, realizada en 16 mm, cuyo título era *Ideítas* (1952). Pablo Marín dice de ella:

> explora las posibilidades del proyector cinematográfico como instrumento de orden y creación mediante técnicas pertenecientes al cine sin cámara. El fluir dividido de las pinturas abstractas a color aplicadas por Iturralde directamente sobre película de 16 mm, transformada en una suerte de lienzo fragmentable, articula un estilo mínimo de animación en el que la película y proyector parecen encontrarse a mitad de camino para componer imágenes hasta ese entonces virtuales, mentales.[12]

La pieza, con fondo negro, alterna la abstracción geométrica de líneas cargadas de colores vivos y con elementos figurativos fácilmente identificables, pero rápidos en sus sucesiones y movimientos, como una llave, una serpiente, un avión o una botella. Las líneas son de trazo grueso —debido a las dimensiones del formato— y están dotadas de cierta elegancia en su movimiento, libres en sus recorridos y asociaciones, con una clara influencia del McLaren temprano, más figurativo, en el que empleaba sus "metamorfosis". Aunque la obra de Iturralde prescinda de música, está cargada de un cierto

collaboration with Evelyn Lambart, which received a prize at the First International Film Festival in Berlin), and *Blinkity Blank* (1955, winner of the Palme d'Or for best short film at the Cannes Film Festival). These last two masterworks would have a major impact on some of the filmmakers I discuss here.

Iturralde, an attentive and knowledgeable fan of McLaren's work, had the pleasure of meeting him personally in 1954 during the First International Cinematographic Festival in Argentina, held in Mar del Plata from March 8th to 14th. In the publication cited above, Iturralde, a star-struck youth at the time, describes how this first meeting took place. McLaren came as part of the Canadian delegation, but "surely very few people were aware" of who he was.

Iturralde had already made a short (barely a minute long), silent, "cameraless" 16mm film by this point, called *Ideítas* (1952). Pablo Marín says of this film that

> it explores the possibilities of the cinematographic projector as an instrument of order and creation through the use of techniques associated with cameraless cinema. The divided flow of abstract paintings in colors applied by Iturralde directly to 16mm film, which is transformed into a kind of fragmented canvas, articulates a minimal style of animation in which film and projector seem to combine forces to compose images that until then were virtual, mental phenomena.[11]

The piece alternates linear geometric abstractions full of bright colors with figurative elements—a key, a snake, a plane, a bottle—that are easily identifiable but move in rapid succession. Due to the dimensions of the format, the lines are bold and possess a certain elegance of movement, with freely associative strokes clearly influenced by the early, more figurative works by McLaren in which he employed what were known as his "metamorphoses." Although Iturralde's work does without music, it is charged with a certain silent rhythm, the stylistic purity of a sustained search for visual music found throughout its composition, and a sense of movement.

The close personal connection between Iturralde and McLaren can be traced in a series of documents[12] related to the latter's second visit to Argentina, ten years after his first, on the occasion of the first Córdoba Festival of Experimental Cinema in August, 1964. By then, McLaren was no longer an unknown figure for the majority of the audience. The festival published a small pamphlet with biographical information, a filmography, and a Spanish translation of *Some Notes on Animated Sound*, a 1952 text written by McLaren, in which he discusses some of his most famous works, such as *Neighbours* (1952), which won an Oscar.

An emigrant from Egypt to Argentina, Sameer Makarius is better known as a photographer and painter. Upon his arrival in Buenos Aires in 1953, Makarius was greatly influenced by Iturralde's use of cameraless techniques. His *Begin* (1953) is a one-minute long film made without sound on 16mm black leader. *Begin* does not feature figurative elements, but rather focuses on rhythm, with flexible, sometimes intermittent lines of sinuous movement that change rapidly from one to the next. Like McLaren's *Blinkity Blank*, it does not make use of each frame as part of a whole, as some are not worked at all and left black. Because of the "spacing" effect of retinal persistence, the film generates an stroboscopic effect in its movements, marked by explosions of light.

Luis Ricardo Bras, a professor of drawing and printmaking, and self-taught animator, developed artisanal techniques for his film experiments in which he realized images endowed with a great sense of rhythm. Like many of the filmmakers mentioned here, Bras had access to a limited infrastructure, but was not lacking in imagination. He used a range of formats to produce a filmography that included a half dozen films, plus several unfinished ones, in addition to writing a book entitled *Formas de hacer cine animación* (*Ways of Making Animated Films*).[13] A fair amount has been written about Bras, and the documentary, *¿Conoce usted el mundo animado de Luis Bras?* (Pablo Rodríguez Jáuregi, 2000) reviews his career and his work.

In August of 1964, Luis Bras and McLaren met in person in Córdoba. Bras describes this significant event:

> I showed up at a press conference where there were about 150 journalists,

ritmo silencioso, al más puro estilo de esa ansiada búsqueda de la música visual, en su composición y movimientos.

El estrecho vínculo personal de Iturralde y McLaren se puede apreciar gracias a algunos documentos existentes[13] sobre su segunda visita a Argentina, diez años más tarde y con motivo del primer Festival de Cine Experimental y Documental de Córdoba, en agosto de 1964. Para entonces, McLaren ya no era un desconocido para una gran parte de la audiencia. El festival publicó un pequeño folleto con datos biográficos, filmografía e incluía también al español el texto "Algunas notas sobre el sonido animado", escrito por el propio McLaren en 1952, en donde habla de algunos de sus trabajos más conocidos, como *Neighbours* (1952), ganador de un Óscar.

Sameer Makarius, más conocido como fotógrafo y pintor, desarrolló a partir de 1953 su trabajo en Argentina. Fue a su llegada a Buenos Aires que Iturralde le transmitió la influencia por esta técnica. Suya es la pieza *Begin* (1953), en 16 mm opaco, sin sonido y de un minuto de duración. En ella no recurre a elementos figurativos, sino que se centra en los ritmos, con flexibilidad en las líneas de movimientos sinuosos, rápidos y cambiantes de uno al siguiente, y por veces intermitentes, logrando lo que McLaren conseguiría en *Blinkity Blank*, es decir no emplear cada uno de los fotogramas en continuidad, sino dejar algunos sin trabajar en negro. Gracias al efecto "espaciado" de la persistencia retiniana, genera una intermitencia con una característica particular en sus movimientos, marcados por estallidos de luz.

Luis Ricardo Bras, profesor de dibujo y grabado y autodidacta en el terreno de la animación, desarrolló técnicas artesanales para sus experimentos fílmicos en las que alcanzó imágenes dotadas de un gran sentido del ritmo. Como muchos de los aquí mencionados, Bras trabajó con una infraestructura limitada pero no falto de imaginación; desarrolló en diferentes formatos una filmografía de media docena de películas, más algunas inconclusas, además de escribir un libro titulado *Formas de hacer =cine animación*.[14] Sobre Bras existe bastante información escrita, así como un documental que recorre y nos acerca su obra, *¿Conoce usted el mundo animado de Luis Bras?* (Pablo Rodríguez Jáuregui, 2000).

Luis Bras conoció en persona a McLaren en la ciudad de Córdoba, en agosto de 1964. Bras da cuenta de ese cardinal momento: "Me presenté a una conferencia de prensa en la que había unos ciento cincuenta periodistas, técnicos y realizadores, pero esta gente no sabía mucho sobre lo que él hacía. Yo le formulé una serie de preguntas muy específicas sobre técnicas de animación directa sobre película y McLaren —por intermedio del traductor— me preguntó mi nombre y quiso saber si yo también era realizador. Desde ese momento, la conversación se volvió completamente personal y cuando le dije que llevaba mis películas conmigo se excusó y nos retiramos a un salón donde pude proyectarle mis trabajos. [...] McLaren me dio datos técnicos muy valiosos sobre cómo trabajar directamente la banda de sonido (dibujando sobre la pista óptica) y se mostró asombrado ya que él trabajaba siempre en 35 mm y no comprendía cómo podía yo hacer mis cosas en el reducido fotograma de 16 mm."[15]

De su filmografía destacamos *Toc, toc... Toc* (1965), de 3 minutos y realizada en Super 8 blanco y negro. En su cartela inicial se lee: "simplemente... rayado de una púa como grafismo animado y golpes de un lápiz contra una mesa". Su principio nos podría remitir al trabajo de McLaren titulado *Lines: Vertical* (1960) realizado en 35 mm, en el que una línea recta vertical con desplazamientos laterales se va multiplicando a medida que va tocando los bordes de la pantalla, sincronizados con un golpe seco —¿el de un lápiz?—, pero al poco tiempo y a medida que el metraje avanza se desprende de ese encorse-tamiento y rigidez de la pieza de McLaren, para adentrarse en algo rebosante de vida y de movimientos más anárquicos, imprevisibles y eléctricos. El sonido por momentos es semejante al de un golpe muy mecánico, e incluso a veces al de los disparos de una ametralladora, sugeridos en la ilustración de círculos raspados. El sonido también nos remite en algún momento al de un tren en movimiento. Las líneas, cada vez más intermitentes y llenas de explosiones, se convierten en un reflejo de la pista de sonido, en la que cada golpe está representado como un estallido del que saltan chispas, sin perder nunca su sincronía. La obra va creciendo en intensidad tanto sonora como en siluetas y formas geo-métricas que se van sucediendo a lo largo del filme para acabar con un "FIN" vibrante y con golpe sincrónico incluido.

> technicians, and filmmakers, but none of these people knew much about what he was doing. I presented him with a series of very specific questions about animation techniques applied directly to film and McLaren —through a translator— asked me my name and wanted to know if I was also a filmmaker. The conversation soon turned completely personal and when I told him I was carrying my films with me, he excused himself and we made our way to a room with a projector where I was able to screen my films for him...McLaren shared very valuable technical information about how to work directly on the soundtrack (drawing on the optical track) and, because he was already working in 35mm, he expressed some surprise and didn't understand how I was able to make my work in the reduced frame size of 16mm.[14]

Worth singling out in his filmography is *Toc, toc, Toc...* (1965), a three-minute film made in black-and-white Super 8. Its initial title card reads: "simply...scrawled with a quill like animated graphics and the banging of a pencil against a table." In some ways, its premise recalls a work of McLaren's entitled *Lines: Vertical* (1960, 35mm) in which a straight vertical line that shifts back and forth horizontally begins to multiply as it touches the edges of the frame, though, in the case of Bras' film, the movement is synchronized with a banging noise—is it a pencil? At the same time, as the film proceeds it does away with the restriction and rigidity of McLaren's piece in favor of something brimming with life and wilder, unpredictable, and electric movements. The sound occasionally resembles a very mechanical tapping, and even at times the shots of a machine gun, or a train in motion, and is echoed by scratched circles on the screen. The lines, ever more sporadic and full of explosions, transform into a reflection of the soundtrack, one in which the bangs are represented as explosions emitting sparks, without ever losing their synchrony. Over the course of the film this intensity continues to increase, both in terms of sound as well as the shapes and geometric forms that develop, before ending with a vibrating "FIN" and a corresponding synchronized bang.

After *Lines: Vertical* McLaren made *Lines: Horizontal* (1962), in which he rotated the image from the previous film 90 degrees. The third work in this succession, *Mosaic* (1965), is based on a superimposition of the previous two, leaving behind only the intersections of the lines in the wake of their erasure. In Bras' filmography, we encounter *Puntos* [Dots] (1969), realized exactly as its title indicates, with no more than the eponymous elements and the important addition of a hand-marked soundtrack just like the one McLaren made for *Mosaic*, with which it shares certain sonic similarities. It is interesting to note that at the beginning of Bras' film there is a black field full of dots of different sizes—recalling the visual patterns of Op Art—that later move throughout the frame, creating a dynamically ordered network, given that the dots, moving vertically and horizontally, never touch. Halfway through the film, colors become the protagonists. Little by little, the dots form the outlines of recognizable objects such as a floating boat, a locomotive with a mountainous landscape in the background, and a car, before ending with the takeoff of a rocket after a countdown, a reference to the voyage to the moon that took place around that time, in July of 1969. The closing touch, consistent with the rest of the film, is a title reading "End," also formed by a network of dots on the screen.

Everything is done by freehand scratching directly on the film. The result is, therefore, less sophisticated but executed in a particular style marked by rhythms that grow progressively more frenetic. It is a work from which we intuitively perceive a search for correspondence between sound and image, in amusing fashion, over the course of less than two minutes. In his own words, Bras always wished for "the creation of a healthy, free, and authentic cinema" and defines his films as "aesthetic entertainments."[15]

Roberto Miller was a prolific filmmaker born and based in São Paulo. Apart from making short experimental works, he worked in television advertising and designed title credits for commercial feature films as a stable source of income. Miller deserves a book unto himself. His body of work, made between 1955 and 2001, contains more than sixty films of various lengths, made using a range of techniques—the majority of them cameraless, including some made with a laser beginning in the 1980s. Together with Luis

Siguiendo las correspondencias, después de *Lines: Vertical*, McLaren hizo *Lines: Horizontal* (1962), en la que dispuso la imagen del anterior film con una rotación de noventa grados. Para la tercera de las piezas en sucesión, *Mosaic* (1965), se basó en la sobreposición de las dos anteriores, dejando solo las intersecciones de la líneas tras su posterior borrado. En el caso de Bras, descubrimos en su filmografía *Puntos* (1969), realizada literalmente tal y como indica su título, solo con dichos elementos y con el añadido importante de la banda de sonido dibujada a mano, tal y como hiciera McLaren en *Mosaic,* con la que guarda ciertas similitudes sonoras. Es interesante resaltar que en el trabajo de Bras se ve al comienzo un campo negro repleto de puntos blancos cambiantes de diferentes grosores —que nos remiten al movimiento *op art*— que después van desplazándose a lo largo de la pantalla, creando una red dinámica y ordenada, pues estos puntos nunca se tocan y se mueven en vertical y horizontal. A mitad del filme, los colores son los protagonistas, y poco a poco van formando siluetas de objetos reconocibles como un barco que ondea, una locomotora con paisaje montañoso al fondo y un coche, para finalizar con el despegue de un cohete después de una cuenta regresiva, haciendo referencia al viaje espacial a la Luna que se llevó a cabo por aquella época, en julio de 1969. El broche del cierre, siendo coherente con todo su metraje, es la cartela de "END", también formada por una red de puntos en la pantalla.

Como podemos deducir, todo está realizado esgrafiando la película directamente a mano alzada, y el resultado es por lo tanto menos sofisticado pero con un estilo particular, marcado por un ritmo sonoro que se desarrolla progresivamente. Es una obra en la que intuimos una búsqueda de correspondencia entre sonido e imagen, a modo de divertimento de algo menos de 2 minutos. En sus propios términos, Bras quiso siempre "la realización de un cine sano, libre y auténtico" y define sus películas como "entreteni-mientos estéticos".[16]

Roberto Miller fue un creador muy prolífico asentado en São Paulo, su ciudad natal. Aparte de la realización de piezas cortas experimentales, trabajó en publicidad para la televisión así como haciendo "títulos de crédito" para largometrajes de ámbito comercial, como fuente estable de ingresos. Su figura da para un libro completo; su producción, que arranca en 1955 y va hasta 2001, contiene más de sesenta filmes de diferentes extensiones y técnicas —en su gran mayoría sin cámara—, algunas realizadas con láser a partir de los años ochenta. Junto a Luis Bras, quizá sea uno de los pocos cineastas latinoamericanos que hayan experimentado con el sonido dibujado directamente en la pista óptica.

En palabras del propio Miller:

> Cuando en 1954 vi algunos filmes de Norman McLaren, me quedé impactado por la obra de este artista [...] Lo que conocía hasta ese momento eran simplemente los clásicos dibujos animados de la escuela de Disney. La obra de McLaren me mostró otros horizontes en el campo de la animación. Aunque actualmente ya se reconoce el enorme valor del proceso moderno, llevado a cabo por la United Productions of America (UPA), que innovó el dibujo animado, no puedo dejar de afirmar que hasta el día de hoy fue McLaren quien sin duda exploró mejor el cine experimental. McLaren fue un gran maestro. Al principio se sorprendió al saber que en Brasil había alguien que quería aventurarse en este campo tan difícil del cine abstracto.[17]

A partir de aquel encuentro con McLaren en febrero de 1954, en el primer Festival Internacional de Brasil,[18] saltó una chispa que no se apagaría y que provocó en Miller la ilusión necesaria para andar su camino tras la estela del escocés. El paulista Roberto Miller se autodenominó entonces un discípulo del maestro, no solo siguiendo sus pasos, innovaciones y experimentación con el sonido directo, sino también como difusor de sus conocimientos, compartiéndolos en conferencias donde también hablaba de la obra de McLaren.[19]

Uno de los trabajos sobresalientes de Miller, que encierra parte de sus investigaciones, es sin duda *O Átomo Brincalhão* (1961-1964). Este filme de 4 minutos, realizado en 35 mm (CinemaScope), abre con una voz en *off* que da la bienvenida al espectador: "Lo que verán a continuación es un film de Roberto Miller, en 35 mm, realizado con tintas nankin sin el uso de la cámara." Lo que sigue, es un sinfín de desparpajos visuales al más puro estilo de *Begone Dull Care*, pero sin una marcada sincronía con la música o efectos sonoros.

Bras, he is perhaps one of the few Latin American cineastes who have experimented with sound by drawing directly on the optical track.

In the words of Miller himself:

> When I saw some films by Norman McLaren in 1954, they made quite an impact on me... Until then I was only familiar with the classic cartoons of the Disney school. McLaren's work opened new horizons for me in animation. Although the enormous value of modern processes is now recognized, thanks to United Productions of America (UPA), which made innovations in cartoons, I must emphasize, that, to this day, McLaren is definitely the one who has explored experimental cinema most deeply. He was a great maestro. At the beginning he was surprised to know that in Brazil there was someone who wanted to take a chance in a field as difficult as abstract cinema.[16]

After meeting McLaren in February 1954 at the first Brazilian International Film Festival[17], a spark was lit that would not be extinguished, one that prompted the passion Miller would need to pursue a path modeled on that of the Scottish star. He began to refer to himself as McLaren's "disciple," carrying forward his innovations and experiments in direct sound and serving as a proponent of his approaches, sharing them in conferences where he would also give talks about McLaren's work.[18]

Undoubtedly, one of the standout works by Miller is *O Átomo Brincalhão* (1961-1964), which brings together many of his fields of investigation. This four-minute 35mm film in CinemaScope opens with a voiceover that welcomes the viewer:

> *What you are about to see is a film by Roberto Miller, in 35mm, made with India ink and without the use of a camera.*

What follows is an endless array of visual fireworks in the pure style of *Begone Dull Care*, but without pronounced synchrony between the images and the music or sound effects. The seed containing the gestures and colors applied in *O Átomo Brincalhão*, brimming with energy, might have already been planted in his previous *Sound Abstract* (1957), but without as much control over the movements or overall finish.

Miller confirms, "If I had to pick one of my movies, I'd choose *Balanço* (1961-1963), a 16mm film that took me three years to make, full of gleaming, vivid colors perfectly synchronized with the music."[19] The film consists of almond-shaped forms on black film painted using transparent inks, and makes use of a glimmering effect registered via retinal persistence, based on abstract elements.

Of all the figures mentioned in this text, it is Miller who has the most creative similarities with McLaren. Their films even share characteristics which blur the distinction of master and disciple, like the bird in *La Merle* (McLaren, 1958), which appears a few times in *Desenho Abstracto* (Miller, 1957-1960). It is as if they shared the casting department. They use the same jazz music, like that of the Oscar Peterson Trio. [20] Miller dedicates one film to McLaren.[21]

Bassano Vaccarini was primarily a painter, sculptor, and set designer. Together with Rubens Francisco Lucchetti, he was the founder and director of the Ribeirão Prêto Center for Experimental Film in Brazil.

In the wake of the profound impact made on them by certain works by McLaren, the two immersed themselves in a collaborative effort to make *Abstrações* (1960), a 16mm film divided into four parts (*Estudos 1, 2, 3,* y *4*) with a duration of seventeen minutes. They begin with a transparent material with no emulsion. The frames are then filled with drawn elements: simple, shifting, geometric forms.

Two years later, with excitement running high for this type of cinema and a strong desire to distribute it, the directors made a bold proposal in collaboration with Roberto Miller that resulted in the organization of the Festival of Animated Cinema, hosted by the São Paulo Museum of Modern Art from July 11th to July 14th, 1962. Among the texts in the accompanying catalogue there is one by William E. Jordan entitled *Às técnicas de Norman McLaren*. Lucchetti describes his first experience with McLaren's work and recounts how a screening in June of 1960 left an indelible mark in this way:

> For some time I had been looking for a form of expression that could satisfy me

Puede que el germen de ese trazo y colorido, rebosante de energía, aplicado en *O Átomo Brincalhão*, ya estuviera presente en su anterior *Sound Abstract* (1957), pero sin tanto control en sus movimientos y en el acabado.

Miller afirmó: "Si tuviera que escoger una de mis películas, seleccionaría *Balanço* (1961-1963), obra que llevó tres años de trabajo, realizada en 16 mm y cargada de destellos de colores vivos en perfecta sincronía de la música."[20] Se trata de formas rasgadas sobre película negra y pintadas con tintas transparentes, valiéndose de los destellos que la persistencia de la retina registra, y a partir de elementos abstractos.

De todos los autores seleccionados para este texto, sin duda Miller es el que tiene más correspondencias creativas con McLaren. Comparten incluso personajes: algunos saltan del maestro al discípulo, como el pájaro de *Le Merle* (McLaren, 1958), que aparece por momentos en *Desenho Abstrato* (Miller, 1957-1960). Es como si ambos compartieran por momentos el mismo *casting* utilizado en sendos filmes, e incluso algunas referencias musicales de jazz en otras obras, como la música del Oscar Peterson Trio.[21] Asimismo Miller hace abiertas dedicatorias a McLaren.[22]

Bassano Vaccarini principalmente fue pintor, escultor y escenógrafo. Fundador y director del Centro Experimental de Cinema de Ribeirão Prêto (Brasil), junto con Rubens Francisco Lucchetti.

Tras la fuerte influencia que les causó a ambos el visionado de ciertos trabajos de McLaren, se volcaron en la realización conjunta de *Abstrações*, filme dividido en cuatro partes *(Estudos 1, 2, 3 e 4)* de 1960, con duración total de 17 minutos, en 16 mm, a partir de un material transparente ya usado —se quitó la emulsión previamente—, en el que dibujaron elementos a lo largo de los fotogramas: formas sencillas, geométricas y cambiantes.

Dos años más tarde, aún con la mecha encendida por este tipo de cine y con muchas ganas de divulgarlo, hicieron una fantástica propuesta, en colaboración con Roberto Miller, que culminó en la organización del Festival do Cinema de Animação, en la sede del Museo de Arte Moderno de São Paulo, del 11 al 14 de junio de 1962. En los textos del catálogo publicado, hay uno de William E. Jordan, titulado "Às técnicas de Norman McLaren". En otro de los textos, el propio Lucchetti deja impreso su primer contacto con el cine de McLaren y cuenta cómo le quedó una huella indeleble en una proyección en junio de 1960:

> Desde tiempo atrás, yo estaba buscando una forma de expresión que me satisficiera completamente, a través de la cual yo pudiera acceder a un nuevo sentido del arte: interpretar la música por medio de formas, poner en movimiento un cuadro abstracto o simplemente animar fantasías de líneas, torbellinos de formas, sonidos y colores. [...] Descubrí en Norman McLaren lo que buscaba desde hacía mucho. Encontré en ese mago del movimiento y del color, el medio de expresión que ya intuía pero del que no sabía nada. Tenía treinta años cuando lo conocí. Más de diez años después, lo descubrí en aquella memorable función en la que desfilaron ante mis ojos *Stars and Stripes*, *Hopity Hop*, *A Little Phantasy* y *Two Bagatelles*. Ante mí se reveló McLaren, y el cine sin cámara—un mundo nuevo de formas y colores en movimiento—había sido descubierto.[23]

Eduardo Darino. Durante su época de estudiante de derecho en la Universidad de la República en Montevideo, la obra de McLaren y el impacto que le causó *Blinkity Blank* le provocaron las ganas de experimentar con dicha técnica. Fue durante su actividad en el Cine Club del Uruguay cuando se formó de manera autodidacta: empezó a utilizar *stock* de 16 mm y a emplear técnicas de *scratch* y pintura directa sobre el soporte. De este periodo proviene *Creación* (1962), que llegó a proyectarse en la sección oficial del emblemático festival de animación de Annecy, en Francia.

Le siguieron *Sombras y Luces* (1964), también en formato 16 mm, con sonido magnético, y *Cocktail de Rayas* (1964). Sobre estas dos últimas incluso recibió una carta del propio McLaren, en la que compartía sus inquietudes creativas, que empezaba así: "Estimado Sr. Darino: Vi varias de sus películas y me quedé muy impresionado por *Cocktail de Rayas* y *Sombras y Luces*, sobre todo porque las realizó en película de 16 mm [...]."[24]

José Castillo, periodista de formación y autodidacta en el campo de la animación, lleva realizados una treintena de filmes de duraciones que oscilan entre uno y diez minutos, con títulos sencillos, sugerentes y directos. Todos ellos

> completely, through which I could gain access to a new definition of art: interpreting music by means of shapes, putting an abstract painting in motion or simply creating fantasias out of animated lines, swirling forms, sounds, and colors... In Norman McLaren I discovered what I had been looking for. In this wizard of movement and color I encountered a means of expression that I had felt was possible but about which I knew nothing. I was thirty when I met him. But it was ten years later that I truly discovered him, on that memorable occasion when *Stars and Stripes*, *Hopity Hop*, *A Little Phantasy*, and *Two Bagatelles* marched before my eyes. McLaren was revealed before me, and cameraless cinema—a new world of shapes and colors in motion—had been discovered.[22]

Eduardo Darino was a law student at the Universidad de la República in Montevideo when McLaren's *Blinkity Blank* left him eager to experiment with these techniques. As an active member of the Cine Club del Uruguay he began to teach himself by scratching and painting directly onto 16mm leader. Films from this period include *Creación* (1962), which was projected as part of the official section of the renowned Annecy International Film Festival [Festival d'animation d'Annecy].

Afterward came *Sombras y Luces* (1964), also in 16mm with magnetic sound, and *Cocktail de Rayas* (1964). He received a letter from McLaren about these two films, in which the master shared some of his own creative concerns. It began: "Dear Mr. Darino: I saw a few of your films and was very impressed by *Cocktail de Rayas* and *Sombras y Luces*, above all because you made them using 16mm...."[23]

José Castillo, a journalist by training and self-taught in the animation field, completed more than two dozen films of durations between one and ten minutes, with simple, suggestive, and direct titles. They are all one-man efforts made with modest tools like the point of a pin or a felt-tip marker.

As a whole, Castillo's work is the essence of coherence and self-discipline. This is already evident at the outset when, in 1975, he introduced the character Conejín, featured in the film of the same name, and who would continue to appear in subsequent films, with displays of creativity in which Castillo celebrates elements of his beloved Caracas.

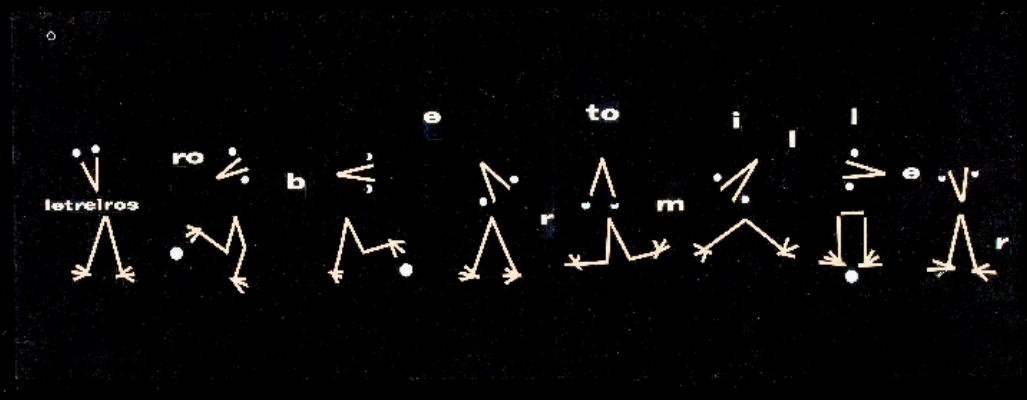
The text in *Castillito*, the program produced in honor of José Castillo by the Fundación Cinemateca Nacional de Venezuela on the occasion of his 90th birthday, reads:

> [H]e made his beginnings in cinema by seeing cinema, and what he saw was the inspiring work of Norman McLaren, and in his work too we find beautiful declarations in favor of peace, against the violation of men and women's human rights, in defense of the oppressed, of the exploited, of the world's downtrodden. Castillo's cinema is a cinema in search of something, a cinema that negates stereotypes and we therefore find, in the intersection between his work's major themes and the artist himself, a revolutionary who creates works that revolutionize art.[24]

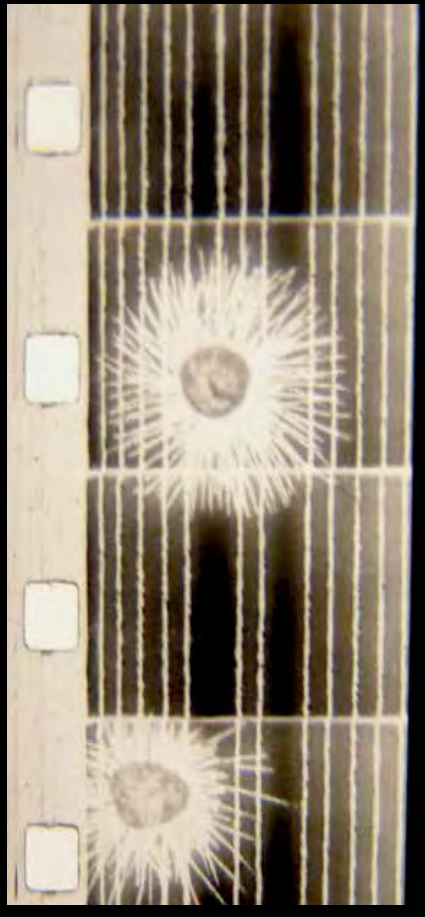
Now in his 90s, Castillo still remains active. Like a metalsmith, he continues to polish with persistence, patience, and love each of the frames that make up his films.

Thanks to a recent documentary, *Los sueños de José Castillo* (Luis and Andrés Rodríguez, 2011), one now has a better picture of the creative humility and the context in which he works. Independent of any special infrastructure—he relies only on 35mm film and an array of basic tools—he carries out his work at home, without the use of a rewinder or viewer that would allow him to see what he is producing. When the films are finished or nearing completion he heads down to the *Cinemateca de Venezuela* to breathe life into them and see them in motion.

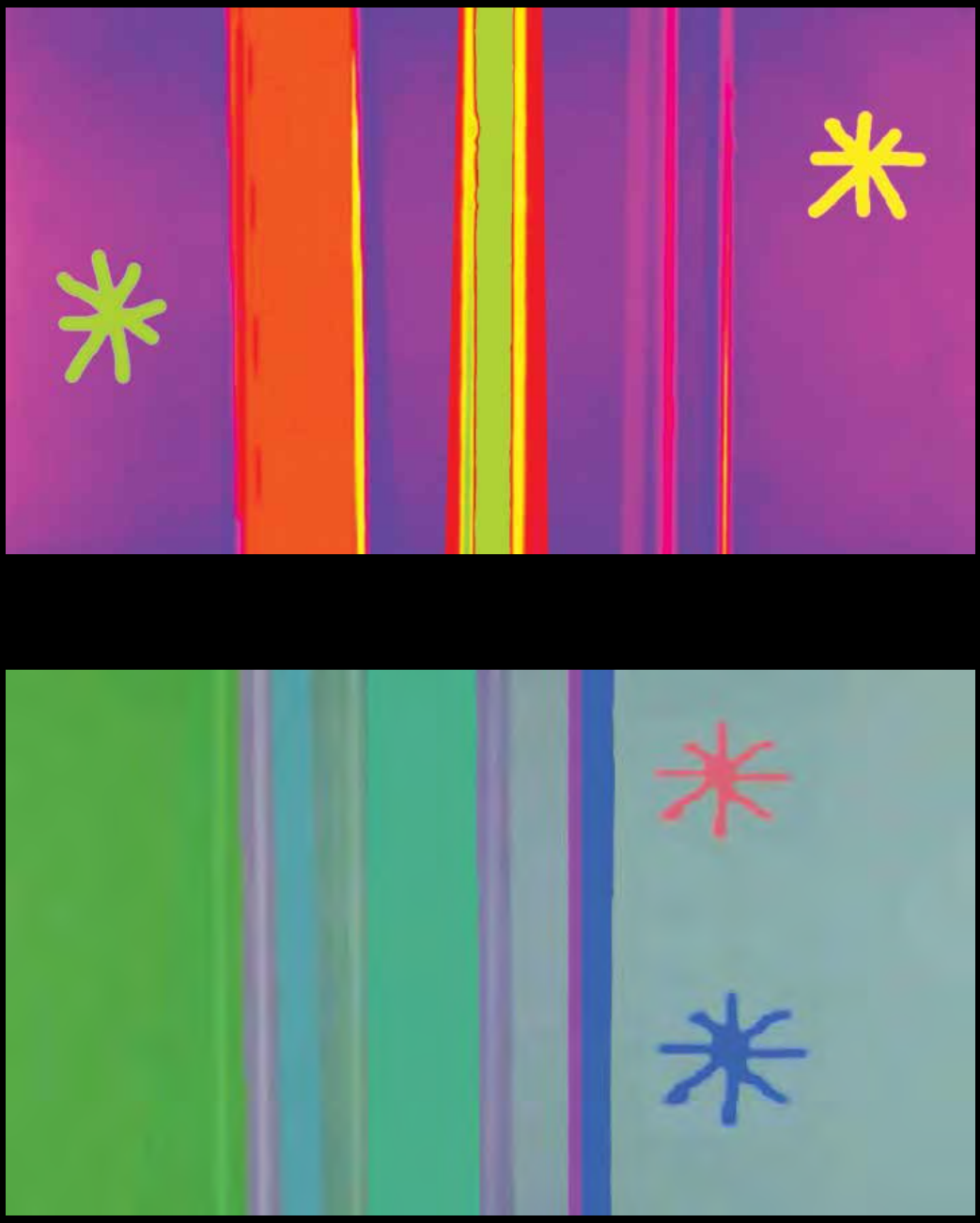
If forced to single out one of his works, I would choose *Natura* (2001), one of his most well-rounded and evocative films. Although it does not characterize his entire filmography, it is full of many varied elements and themes. *Natura*, a title inspired by McLaren's example, focuses on environmental themes based on the recordings of bird songs released by the Organization of American States. Starting with this premise, the artist pays homage to the natural world of Venezuela, using a wide range of bird songs



Roberto Miller, mockups for/preparativos-letreros para *Desenho abstrato* (1957-1960).



Luis R. Bras, *Toc, toc, toc* (1965).



Eduardo Darino, *Cocktail de Rayas* (1964).

trabajados en soledad y con modestas herramientas como son la punta de un alfiler o un rotulador.

El conjunto de su obra destila coherencia y autodisciplina desde sus comienzos en 1975, que fue cuando introdujo al personaje Conejín, que dio título al film y que luego volvería a *colarse* en otros filmes suyos más tardíos, con un despliegue de creatividad en la que introduce elementos de su querida Caracas.

En el programa de mano del homenaje que la Fundación Cinemateca Nacional de Venezuela le dedicó a José Castillo *Castillito* en ocasión de su cumpleaños número noventa, se lee:

> ... se inició en el cine viendo cine, y vio la inspiradora obra de Norman McLaren y en su obra también encontramos alegatos hermosos a favor de la paz, en contra de la violación de los derechos de la mujer y del hombre, en defensa de las y los oprimidos, de las y los explotados, de las y los parias de la tierra. El cine de Castillo es un cine de búsqueda, un cine que niega el estereotipo y entonces encontramos en la temática de la obra y en el propio creador la conjunción de un revolucionario que crea una obra que revoluciona el arte.[25]

Al día de hoy, el nonagenario Castillo todavía sigue en activo. Como si se tratara de un orfebre, va puliendo con persistencia, paciencia y amor cada uno de los fotogramas que componen sus filmes.

Gracias a un reciente documental sobre él, *Los sueños de José Castillo* (Luis y Andrés Rodríguez, 2011), se puede entender mejor el contexto de su trabajo, así como su humildad creativa. Sin gran infraestructura—solamente película de 35 mm y varias herramientas básicas—y en su propia casa, lleva adelante su trabajo, sin uso de bobinadora ni moviola para ir viendo el trabajo que realiza. Cuando la obra está finalizada o casi lista, se desplaza con su rollo de película bajo el brazo a la Cinemateca de Venezuela para insuflar de vida su trabajo y así verlo en movimiento.

Si tuviéramos que destacar alguna de sus obras, quizá sería *Natura* (2001), la más redonda y sugerente. Aunque esta no sintetiza toda su filmografía, está llena de muchos y variados elementos y temas. *Natura*, nombre sugerido por el mismo McLaren a Castillo, recurre a una temática medioambiental basada en la discografía publicada por la Organización de Estados Americanos sobre el canto de las aves. A partir de ahí, el artista se propone rendir homenaje a la naturaleza venezolana a través de una gran diversidad de cantos de aves que habitan en la selva amazónica de ese país.[26]

De una generación posterior, Marcos Magalhães es una figura experimentada y reconocida, no solo se mueve en el campo de la realización, sino que también ejerce como docente, además de ser codirector y cofundador, en 1993, del prestigioso festival Anima Mundi en Brasil.

Como animador nos encontramos con tres trabajos parciales sin cámara. El más reciente fue su colaboración dentro del documental colectivo *Luz, Anima, Ação* (Eduardo Calvet, 2013). A modo de *cadavre exquis*, y partiendo del único fotograma que resta del que es considerado el primer film brasileño de animación —*Kaiser* de Seth, (pseudónimo de Álvaro Marins), 1917— varios animadores brasileños idearon una pieza de algo más de un minuto, con una diversidad de técnicas. Magalhães, quien es parte del elenco, realizó varios segundos con la técnica sin cámara. Su sencillo método de trabajo se puede ver en en este documental.

Otra pieza suya es *DoiS* (1999), trabajo híbrido realizado con el *software* Maya que, además de dialogar con la infografía, es un abierto homenaje al proceso analógico de Len Lye (1901–1980) y a su obra, pues toma inspiración de *Free Radicals* (1958–1979) y *Particles in Space* (1979). Para poder hacer incisiones precisas sobre película de 35 mm opaca, Magalhães diseñó e hizo construir una herramienta específica: una clase de peine de aluminio con separaciones exactas para rayar fotogramas sucesivos, de manera simultánea, inscribiendo así el mismo elemento dibujado repetidas veces. Gracias a esta técnica —que Lye realizó con sierras metálicas convencionales—, Magalhães consigue crear elementos abstractos en movimiento con apariencia tridimensional.

Y para concluir, mencionaré uno de sus filmes más conocidos y celebrados, *Animando* (1981-1982) que fue realizado durante seis meses, de octubre de 1981 a marzo de 1982, en las instalaciones del National Film Board de Canadá. Magalhães terminó esta obra justo dos meses antes de recibir, con tan solo veintidós años, el

heard in the country's Amazonian forests.[25]

Marcos Magalhães, an active and well-known figure from a later generation, works not only as a filmmaker but also as a teacher. In addition, he has served since 1993 as co-director and co-founder of the prestigious Anima Mundi festival in Brazil.

We can examine Magalhães' work as an animator through three pieces made partially without a camera. The most recent was his contribution to the collaborative documentary *Luz, Anima, Ação* (Eduardo Calvet, 2013). As in a game of exquisite corpse, and beginning with the only remaining frame from what is considered the first Brazilian animation film—*Kaiser*, made in 1917 by Seth (the pseudonym of Álvaro Marins)—a group of Brazilian animators developed a work slightly longer than a minute in duration, featuring a variety of approaches. As his contribution to the team effort, Magalhães produced a few seconds of footage using cameraless techniques. His simple working methods are on clear display in this documentary.

Dois (1999), a hybrid work made using Maya software that, besides the connection it establishes with the world of computer graphics, is an open homage to the work and analogue processes of Len Lye, inspired by films like *Free Radicals* (1958-1979) and *Particles in Space* (1979). Magalhães designed and oversaw the construction of a tool specifically designed to make precise incisions in 35mm black leader film: a kind of aluminum comb with separations measured exactly to scratch successive frames simultaneously, and, thereby, inscribing the same drawn element multiple times. Thanks to this technique—which Lye developed using a conventional metal saw—Magalhães was able to create moving, seemingly three dimensional, abstract forms.

To conclude I will mention one of Magalhães' most well-known and celebrated films, *Animando* (1981-1982), which was made over a period of six months, during a residency at the National Film Board of Canada. Magalhães finished this piece just two months before receiving, at age twenty-two, the Jury Prize for Best Short Film at the Cannes Film Festival for *Meow* (1981), a piece made using "classic" animation techniques.

The making of *Animando* was supported by a grant from the now-defunct Brazilian organization Embrafilme, whose objective was to generate exposure to different animation techniques being used internationally so that they could be later disseminated and implemented at home. Magalhães interpreted this mission literally, without sacrificing his unique sense of humor, and realized a compendious of film techniques demonstrated before the camera as the film is being made. Developed in one of the studios at the NFB, it is an exhaustive survey of animation procedures shown over a period of thirteen minutes. Included are cameraless techniques carried out by scratching into black leader, and by applying inks and colors to transparent film. While Magalhães was working, McLaren (who was at the NFB at the time), not only offered guidance, but also the use of a machine he designed for repeating series of frames through a system of prisms.[26]

Given what has been explored here, the next step would be to consider in greater detail the complex practices of each of the cited artists, and to supplement this survey with other artists omitted here. This brief panorama allows us to familiarize ourselves with some of the qualities of their films, as well as appreciate the seriousness with which they carried out their work. They did so with passion, perseverance, and faith, and though they could not always rely upon the infrastructure and visibility they might have liked, they never gave up.

In several cases, the fascination awakened by McLaren's work in this group of animators—whether as a manual of techniques, an alchemical guide, or an indispensable reference when confronting the constant challenges of each of their projects—kept them alert, hopeful, and energized to keep pushing forward.

1 Robert Russett and Cecile Starr, eds. *Experimental Animation: Origins of a New Art*. 2 ed. New York, Da Capo Press, 1976.

2 Esther Schlicht and Max Hollein, eds. *Zelluloid. Cameraless Film*. Exhibition catalogue, Schirn Kunsthalle, 2010.

3 Other terms in use are "cinema without camera" and "animation without camera."

4 Also "drawn-on-film" animation.

5 A telling, if small, detail: promotional materials featuring the artists in question tend to depict them in front of the filmic support holding a paintbrush, a pen, a hole punch, or one of the other tools used in their productions.

premio del jurado en Cannes en la categoría de cortometrajes, por su film *Meow* (1981), realizado con técnicas "clásicas" de animación.

Animando se realizó con una beca del extinto Embrafilme de Brasil, cuyo objetivo no era otro más que dar cuenta de las diferentes técnicas de animación, para luego poderlas implementar y transmitir en ese país. Magalhães se tomó esto al pie de la letra, no sin dejar a un lado su particular humor, y para ello realizó un film-compendio de técnicas ejecutadas y mostradas delante de una cámara durante su construcción. Ideado en uno de los cubículos del NFB, el repaso de técnicas de animación, a lo largo de casi 13 minutos, es exhaustivo. No podía faltar la técnica sin cámara, llevada a cabo a partir del *scratch* sobre negro, así como el pintado con tintas y colores sobre película transparente. Un dato interesante es que durante su realización, no solo contó con la supervisión de McLaren, quien estaba allí cerca, sino que este le permitió utilizar la máquina diseñada por él mismo, para poder repetir fotogramas continuos mediante un sistema de prismas.[27]

A partir de esta exploración queda pendiente poder entrar más en detalle en las complejidades de cada uno de los autores aquí referidos. Este panorama breve permite dar cuenta de algunas de las características de las obras seleccionadas, así como dar crédito de la importancia con que llevaron a cabo su oficio. Lo hicieron con pasión, perseverancia, fe y no siempre contando con la infraestructura y visibilidad que hubiesen deseado, pero no por ello dieron su brazo a torcer.

En varios de los casos, la fascinación que despertó el trabajo de McLaren en este grupo de animadores los mantuvo atentos, esperanzados y vivos para seguir haciendo camino; bien tomándolo como manual de técnicas, guía—alquimista—, o como referencia ineludible en los desafíos constantes a la hora de afrontar cada uno de sus proyectos.

1 Robert Russett y Cecile Starr, eds. *Experimental Animation: Origins of a New Art*. 2 ed. Nueva York, Da Capo Press, 1976.

2 Esther Schlicht y Max Hollein, eds. *Zelluloid. Cameraless Film*. Cat. de exp. Fráncfort, Schirn Kunsthalle, 2010.

3 En inglés "cameraless", "cinema without camera" o "animation without camera".

4 En inglés "handmade cinema".

5 "Direct animation" o "drawn-on-film animation" en inglés.

6 Un pequeño apunte, que no carece de interés, es que casi todos los autores de los que existen materiales de promoción, aparecen retratados frente al soporte fílmico con un pincel en la mano, una plumilla, un punzón o con las herramientas que utilizan para sus producciones. En contraste al habitual retrato de los cineastas mostrados mirando por el visor de la cámara en el set de rodaje.

7 En su mayoría el formato utilizado para dicha práctica será el de 35 mm y 16 mm, aunque con excepciones en Super 8.

8 Víctor Iturralde, *El ojo oye, el oído ve. Vida, obra y técnica de Norman McLaren: un genio del cine*. Cat. de exp. Buenos Aires, Embajada de Canadá, 1981, p. 3.

9 Esta podía ser dibujada directamente sobre la pista óptica con tinta china para película transparente; rascada sobre base opaca; o bien fotografiando unos patrones para conseguir sus personales y originales composiciones musicales. Para ampliar sobre este aspecto ver Gregory Zinman, "Eradicating the Psychic Space Between Eye and Ear: Synthetic Film Sound's Challenge to the Index", en *Animation: An Interdisciplinary Journal*, núm. 20. California, Sage Publications, 2012, pp. 51-85.

10 Algunas de estas películas son *Mail Early* (1941), *V for the Victory* (1941), *Five for Four* (1942), *Dollar Dance* (1943), todas ellas "sin cámara".

11 Iturralde nos recuerda en *El ojo oye, el oído ve*, p.11, que esta fue la primera película que vio de McLaren.

12 Pablo Marín, "De una fragilidad indestructible. Notas sobre la estructura del cine experimental argentino", en *Dialéctica en suspenso: cine y video experimental argentino*. Cuadernillo que acompaña el DVD. Nueva York, Antennae Collection, 2011, p. 28.

13 Irene Blei, *Canadá. Cuadro a cuadro. Animadores y animadoras del National Film Board*. Buenos Aires, Wokowicz, 2014, pp. 279-281.

14 Luis R. Bras, *Formas de hacer cine animación*. Rosario, Dirección de publicaciones de la Universidad Nacional de Rosario, 1990.

15 Pablo Rodríguez Jáuregui, "Rosario-Montreal-Rosario. El recorrido de Luis R. Bras", en *Film*, núm. 16, octubre/noviembre. Buenos Aires, 1995, p. 32.

16 Extraído del programa de mano para la *Retrospectiva de Luis Bras,* Rosario, 10 de enero de 2008. Texto y declaraciones recogidas por Pablo Rodríguez Jáuregui.

17 Antônio Moreno, *A experiência brasileira no cinema de animação*. Río de Janeiro, Artenova, 1978, p. 121.

18 En São Paulo del 12 al 26 de febrero de 1954. Para los actos de inauguración de aquel 12 de febrero, el honor recayó en McLaren, quien abrió con su sobresaliente *Begone Dull Care* (1949).

19 Ejemplos son sus participaciones en las jornadas del I Encontro Brasileiro de Cinema de Animação, en septiembre de 1982, en el MIS (Museo do Imagen e Som) de São Paulo. En la segunda edición de estas jornadas en 1983, Miller dedicó una conferencia completa a la obra de McLaren.

20 Televisión Pública de Brasil. Entrevista original grabada en 1980.

21 Miller empleó música de ellos para *Novas Experiências Abstractas* (1958); McLaren ya había colaborado con el trío

This is in contrast to the usual portraits of filmmakers looking through the viewfinder of a camera during a shoot.

6 By and large the format used is 35mm or 16mm, although Super 8 has also been used on occasion.

7 Víctor Iturralde, *El ojo oye, el oído ve. Vida, obra y técnica de Norman McLaren: un genio del cine*. Exhibition catalogue. Buenos Aires, Canadian Embassy, 1981, 3.

8 If the film is transparent, drawing could be done directly on the optical track with India ink; if opaque, it could be scratched; or one could even photograph patterns in order to bring out their particular and unique musical compositions. For more on this topic see Gregory Zinman, "Eradicating the Psychic Space Between Eye and Ear: Synthetic Film Sound's Challenge to the Index," in *Animation: An Interdisciplinary Journal*, no. 20, California, Sage Publications, 2012, 51-85.

9 These films include *Mail Early* (1941), *V for the Victory* (1941), *Five for Four* (1942), *Dollar Dance* (1943), all of which are "cameraless."

10 In *The Eye Hears, the Ear Sees* (p. 11) Iturralde recounts how this was the first film of McLaren's he saw.

11 Pablo Marín, "De una fragilidad indestructible. Notas sobre la estructura del cine experimental argentino." in *Dialéctica en suspenso: Argentine Experimental Film & Video*. Brochure accompanying DVD. New York, Antennae Collection, 2011, 28.

12 Irene Blei, *Canadá. Cuadro a cuadro. Animadores y animadoras del National Film Board*. Buenos Aires, Wokowicz, 2014, 279-281.

13 Luis R. Bras, *Formas de hacer cine animación*. Rosario, Dirección de publicaciones de la Universidad Nacional de Rosario, 1990.

14 Pablo Rodríguez Jáuregui, "Rosario-Montreal-Rosario. El recorrido de Luis R. Bras," in *Film*, no. 16, October/ November. Buenos Aires, 1995, 32.

15 As cited in the program accompanying *Retrospectiva de Luis Bras*, Rosario, January 10, 2008. Text and quotes selected by Pablo Rodríguez Jáuregui.

16 Antônio Moreno, *A experiência brasileira no cinema de animação*. Río de Janeiro, Artenova, 1978, 121.

17 The festival took place in São Paolo from February 12th until February 26th, 1954. The honor of inaugurating the festival fell to McLaren, who opened the program with his major film *Begone Dull Care* (1949).

18 Miller participated, for example, in symposiums at the First Brazilian Conference of Animated Cinema in September, 1982, held at the MIS (Museum of Image and Sound) in São Paulo. In the second round of symposiums, in 1983, he dedicated an entire workshop to McLaren's work.

19 Brazilian Public Television. Original interview recorded in 1980.

20 Miller employed their music in *Novas Experiências Abstractas (1958)*; McLaren had already collaborated with the jazz trio in the above-mentioned *Begone Dull Care* (1949).

21 In 1981 Miller realized a work called *Ballet Kalei*. After the film's name, a title announces "Filme realizado em homenagem a Norman McLaren. Brasil 1981." The film includes images borrowed from *Pas de deux* (McLaren, 1967). This work is not, however, among those Miller realized without a camera.

22 *Festival do Cinema de Animação*. Catalogue. São Paulo, Museo de Arte Moderno de São Paulo, 1962, 16.

23 Personal letter to Eduardo Darino, dated June 10, 1970.

24 Javier Sarabia Mariche, "A José Castillo *Castillito*, el más independiente de los cineastas nuestros." Program. Fundación Cinemateca de Venezuela, June, 2012. (No page numbers.)

25 Information taken from the synopsis of this film appearing in the program "Vaivén. Un viaje animado por América Latina," commissioned by Julieta Roitman and coproduced by the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, 2011.

26 Interview with Marcos Magalhães conducted by the author in Río de Janeiro, April 13, 2015..

de jazz en la mencionada *Begone Dull Care* (1949).

22 Miller realiza en 1981 la obra *Ballet Kalei*. Después del título, una cartela anuncia "Filme realizado em homenagem a Noman McLaren. Brasil 1981". Para su realización Miller toma prestadas imágenes del *Pas de deux* (McLaren, 1967). Aunque esta obra de Miller no estaría dentro de las realizadas sin cámara.

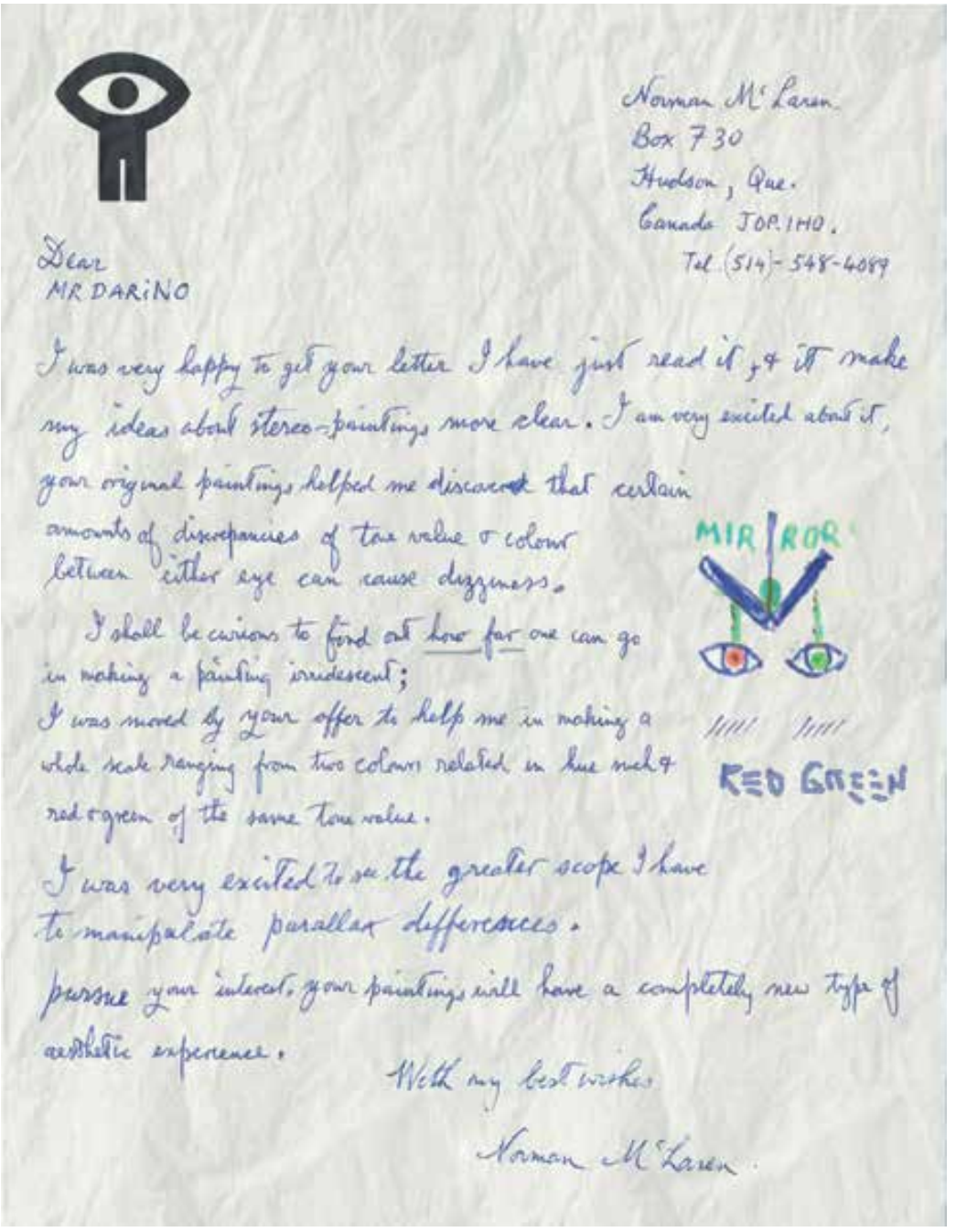
23 *Festival do Cinema de Animação*. Catálogo. São Paulo, Museo de Arte Moderno de São Paulo, 1962, p. 16.

24 Carta personal a Eduardo Darino, fechada el 10 de junio de 1970.

25 Javier Sarabia Mariche, "A José Castillo *Castillito*, el más independiente de los cineastas nuestros". Programa de mano. Fundación Cinemateca de Venezuela, junio, 2012. (Sin paginación.)

26 Información extraída de la sinopsis de dicha pieza contenida en el programa "Vaivén. Un viaje animado por América Latina", comisariado por Julieta Roitman y coproducido por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, 2011.

27 Entrevista del autor a Marcos Magalhães, en Río de Janeiro, el 13 de abril de 2015.



Norman McLaren
Box 730
Hudson, Que.
Canada JOP.1HO.
Tel (514)-548-4089

Dear
MR DARINO

I was very happy to get your letter I have just read it, & it make my ideas about stereo-paintings more clear. I am very excited about it, your original paintings helped me discover that certain amounts of discrepancies of tone value & colour between either eye can cause dizziness.

I shall be curious to find out how far one can go in making a painting irridescent;
I was moved by your offer to help me in making a whole scale ranging from two colours related in hue such red & green of the same tone value.

I was very excited to see the greater scope I have to manipulate parallax differences.

pursue your interest, your paintings will have a completely new type of aesthetic experience.

With my best wishes

Norman McLaren

MIRROR

RED GREEN

Eduardo Darino's Notes

* These "differences of tone" are a result of hand-painting and the uneven application of pigment. These "variations" cause some discomfort to the eye. I corroborated that depth could be suggested by varying the thickness-width of the brush.
** If you look far away with your eyes still, you do not perceive any parallax, but if you move your head from side to side, the images of nearby objects appear to move faster (an effect on the retina), while images of distant objects remain practically immobile.

Letter from/Carta de Norman McLaren to Eduardo Darino, Québec - Montevideo, 1970.

Estimado Sr. Darino:

Me alegró recibir su carta, que acabo de leer y que me ha aclarado mis ideas sobre las pinturas-stereo. Estoy muy entusiasmado al respecto. Sus originales pinturas me ayudaron a descubrir que ciertas diferencias de tono* y color entre ambos ojos pueden causar mareos.

Me intriga saber hasta dónde se puede empujar los límites de la realización de una pintura iridiscente. Me halaga su ofrecimiento de ayudarme a realizar una escala completa de dos colores relacionados en su matiz, tales como rojo y verde, del mismo valor tonal.

Me entusiasmó mucho la idea de poder verla en una dimensión mayor, tengo que manipular diferencias en el paralaje.**

Persiga su interés. Sus pinturas tendrán un tipo de experiencia estética completamente novedosa.

Con los mejores deseos,
Norman McLaren

Notas de Eduardo Darino

* “diferencias de tono”: al ser pintado a mano, la tinta, el color, no es (fue) parejo. Esas “variaciones” generan cierta incomodidad a la vista. Yo corroboré que la profundidad se podía dar si se variaba el grosor-ancho del pincel.
** Si se mira a lo lejos con los ojos quietos, no se percibe ningún paralaje, pero si movemos la cabeza de un lado a otro, las imágenes de los objetos cercanos parece que se mueven más rápido (efecto en la retina), mientras que las imágenes de objetos distantes permanecen prácticamente inmóviles.

The Performative in Venezuelan Experimental Film

Isabel Arredondo

Lo performático en el cine experimental en Venezuela

Isabel Arredondo

Venezuelan experimental film made in Super 8 brings together the aesthetic concerns of performance art, experimental theatre, and the visual arts.[1] Its cinematographic vocabulary dispenses with traditional dramaturgy and verbal language to develop the visual and sensory possibilities of images.

An heir to conceptual art, it is a cinema that questions the value of film both as an art object in and of itself, and in relation to Latin American colonial heritage, including the institutions through and by which it is commercialized. It is a civic, anti-industrial cinema that generates a web of local and global opportunities for exhibition outside of established circuits. This circuit of festivals incorporates geopolitical relationships beyond the Latin American continent and situates Venezuelan experimental film in a global context.

As part of the program of the 7th Caracas Festival of New Super 8 Cinema in 1982, Carlos Castillo, the festival's director, made an inventory of prizes received. Between 1976 and 1982, Venezuelans had won more than forty awards at international festivals.[2] What precipitated Castillo's reflections was the selection of *Bolívar, a Tropical Symphony* (*Bolívar, sinfonía tropikal*, Diego Rísquez, 1981) for the Caméra d'Or at the Cannes Director's Fortnight.[3] Rísquez's film left a profound impression on audiences. Alain Bergala, a critic for *Cahiers du cinéma*, considered it "a singularly happy surprise in a festival that had few of them."[4] The director of the Fortnight, Pierre Henry Deleau (whom I interviewed in 2013) was still talking about one of the film's images thirty years later.[5] It consists of a bearded conquistador emerging from the sea at sunset bearing his lance and heavy armor. Deleau's memory is significant because it gets to the heart of one of the achievements of Venezuelan experimentalism, which manages to be conceptual and sensory at once. It involves an inversion of the gaze. As opposed to 16th-century European engravings, which project a world of fantasy onto America, *Bolívar, sinfonía tropikal* projects fantasy onto Europe. The conquistador (played by the performance artist and filmmaker Carlos Castillo) doesn't emerge from a ship, but directly from the sea, as if he were a siren. It is a fantastic image, but at the same time a historic one, and its power lies in its ability to question the European imperialist vision of Latin America. Rísquez's trilogy, of which *Bolívar, sinfonía tropikal* is a part, can be read through what Mari Carmen Ramírez and Héctor Olea call "inverted utopias." These writers propose that the European avant-garde casts its gaze toward the future. In the Latin American context, on the other hand, the economic and cultural situation is very different, and the avant-garde gaze is directed toward the past. In the case of *Bolívar*, it is a gaze that seeks to make sense of the present by returning to the 16th century.

The second reason why the image of the conquistador stuck with Deleau is that it contains a high degree of sensory information. The sound and light associated with it, I believe, appeal to the senses and fix it in the viewer's memory. In a film without words, the soundtrack, created during post-production by the well-known musician Alejandro Blanco Uribe, plays an important role. When the conquistador emerges from the sea, Blanco Uribe's concrete music creates a hypnotic, repetitive rhythm reminiscent of the movement of the waves. Meanwhile, the transparent light of sunset in which the scene takes place practically tastes of salt and smells of the sea. New ideas, the inverted gaze, and its sensory language allow the image to operate on an intellectual level, but also on a corporeal and physiological one. It is a haptic image that appeals to the emotions and provides epidermal awareness of the landscape and the physical and emotional conditions in which the conquest took place. The conceptual and sensory characteristics of Venezuelan experimental film are indebted to the directors' backgrounds in visual art, performance, and experimental theater.

El cine experimental venezolano, realizado en formato Super 8, recoge las inquietudes artísticas del *performance art*, el teatro experimental y las artes plásticas.[1] Se trata de un lenguaje cinematográfico que deja de lado la dramaturgia tradicional y el lenguaje verbal para desarrollar la capacidad plástica y sensorial de la imagen. Heredero del arte conceptual, es un cine que cuestiona el valor de este como objeto artístico en sí y la herencia colonial latinoamericana, así como las instituciones a través de las cuales se comercializa. Se trata de un cine cívico y antindustria que genera una red de conexiones locales y globales para exhibir fuera de los circuitos establecidos. Este circuito de festivales incorpora relaciones geopolíticas que van más allá del subcontinente latinoamericano y que sitúan el cine experimental venezolano en el contexto global.

En el programa del VII Festival de Nuevo Cine Super 8 de Caracas (1982), Carlos Castillo, director del festival, hace un recuento de los premios recibidos. Entre 1976 y 1982, los venezolanos habían ganado más de cuarenta premios en festivales internacionales.[2] Sin embargo, lo que provoca la reflexión de Castillo es la selección de *Bolívar, sinfonía tropikal* (Diego Rísquez, 1980) para la Caméra d'Or en la Quinzaine des Réalisateurs de Cannes.[3] La película de Rísquez dejó una profunda huella en el público. Alain Bergala, crítico de *Cahiers du cinéma,* consideró la película como "la única sorpresa feliz de un festival que no las tuvo"[4] y el director de la Quinzaine, Pierre Henry Deleau, a quien entrevisté en el 2013, todavía recordaba, treinta años después, una imagen de *Bolívar, sinfonía tropikal*.[5] La imagen consiste en un conquistador barbado, saliendo del mar al atardecer con su pica y su pesada armadura. El recuerdo de Deleau es significativo porque muestra los logros del experimento venezolano, que son a la vez conceptuales y sensoriales. En cuanto a las ideas, se trata de invertir la mirada. En contraposición a los grabados europeos del siglo xvi, que proyectan sobre América un mundo de fantasía, *Bolívar, sinfonía tropikal* proyecta sobre Europa una fantasía. El conquistador (encarnado por el performancista y realizador Carlos Castillo) no sale de un barco, sale directamente del mar, como si fuera una sirena. Se trata de una imagen fantástica, pero a su vez plenamente histórica, cuyo valor reside en cuestionar la visión imperialista europea de Latinoamérica. La trilogía de Rísquez, a la que *Bolívar, sinfonía tropikal* pertenece, se puede entender a partir de lo que Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea llaman "utopías invertidas". En la vanguardia europea, proponen estos autores, la mirada se dirige hacia el futuro; en cambio, en el caso latinoamericano, cuya situación económica y cultural es muy diferente a la europea, la mirada vanguardista se dirige al pasado. En el caso de Bolívar es una mirada que busca entender el presente al volver al siglo xvi.

La segunda razón que explica por qué Deleau recordaba la imagen del conquistador es el alto nivel de información sensorial que contiene la imagen. El sonido y la luz asociados a la imagen, propongo, hacen que esta sea percibida por los sentidos y mantenida en la memoria. En una película sin palabras, la banda sonora, creada en postproducción por el reconocido músico Alejandro Blanco Uribe, juega un papel esencial. Cuando el conquistador sale del mar, la música concreta de Blanco Uribe crea un ritmo hipnótico y repetitivo que transmite el movimiento de las olas. Por su parte, la luz transparente del atardecer en la que la escena está ambientada, logra que la imagen sepa a sal y huela a mar. Las nuevas ideas, la mirada invertida y el lenguaje sensorial fijan la imagen a nivel intelectual pero también corporal y fisiológico. Se trata de una imagen háptica que apela a las emociones y provee un conocimiento epidérmico del paisaje y de las condiciones físicas y emocionales en las que se llevó a cabo la Conquista. Las características conceptuales y sensoriales del cine experimental venezolano se deben a la educación de los directores en las artes visuales, el performance y el teatro experimental.

Filmmakers trained as artists

The singularity of Venezuelan experimentalism lies in its ability to combine visual art and performance with film. Rísquez, for example, created a series of objects that were shown in alternative galleries, participated in an experi-mental theater group, and staged performances.[6] Carlos Zerpa studied design and had visual art and performance practices. Mariana Piekarski, an architect, was also an editor and dancer; Rolando Peña was a dancer and conceptual artist; Carlos Castillo was a designer, sculptor, and performance artist. Theirs is not the first generation of artists who worked in various media, though the inclusion of film among those media was new. By the 1960s, art in Venezuela was already a multidisciplinary phenomenon, and in the following decade it would evolve to include performance and, finally, film.

This multidisciplinary approach was already at work in *Imagen de Caracas* (1968), an installation that many artists and critics consider to be the precursor to Venezuelan experimental film.[7] This event did away with the proscenium (and, thus, the stage) and created a direct relationship between audience and spectacle with the construction of a gigantic shed (almost like an eight-story soccer stadium) in which eight massive screens were arranged in a circle. Four central towers, each equipped with two 35mm projectors, projected abstracted figurative imagery. For example, a series based on walls in the streets of contemporary Caracas emphasized not only their vivid colors but also their varied textures. The plasticity of the image, which will become a distinctive aspect of Venezuelan experimental cinema, makes sense given the backgrounds and interests of the members of the group. The thirteen artists who conceived *Imagen de Caracas*, led by the painter Jacobo Borges and supported by the philanthropist and historian Inocente Palacios, worked in cinema, architecture, theater, painting, sculpture, and mixed media.[8] To create images of the slaughter of indigenous people during colonization they used sculptures of painted wood rather than live actors.

Imagen de Caracas also anticipated Venezuelan experimental film in that it set out a post-colonial vision of history. The event was sponsored by the municipality of Caracas to celebrate the 400th anniversary of the city's founding. However, rather than create a straightforward past in which the Spanish conquest led to independence as the textbooks of the time described it, *Imagen de Caracas* told the story of 400 years of chaos and violence. Simultaneous projections allowed the Spanish conquistadors (seen through the eyes of the indigenous people as fantastic beings with monstrous shields) to appear side by side with the chaos of tanks in the streets, a reference to the political repression of the 1960s. Forty giant, rotating cubes suspended from the ceiling were also used as projection surfaces, contributing to an overall feeling of uncertainty. Furthermore, *Imagen de Caracas* evoked performance art: the projections in the circular space were often accompanied by live action. For example, with police repression on the screens, a group of mounted police officers occupied the central space of the theater/shed.[9]

Throughout the 1970s and 1980s, performer/directors participated in many events were

Andy Warhol and Rolando Peña during the shooting of/en el rodaje de *The Loves of Ondine* en East Hampton, New York, 1967.

Cineastas formados como artistas

La singularidad del experimento venezolano reside en combinar las artes plásticas y el performance con el cine. Por ejemplo, Rísquez creó series plásticas que se exhibieron en galerías alternativas, formó parte de un grupo de teatro experimental y realizó performances.[6] Carlos Zerpa estudió diseño y se dedicó a las artes plásticas y el performance. Mariana Piekarski, arquitecta, fue editora y bailarina; Rolando Peña fue bailarín y artista conceptual; Carlos Castillo fue diseñador, escultor y performancista. No son la primera generación de artistas que emplean técnicas mixtas, aunque sí como directores de cine. Ya desde los años sesenta Venezuela producía un arte multi-disciplinario, que en la década siguiente se desarrolló a través del performance y a partir de ahí en el cine.

La multidisciplinariedad de los artistas ya está presente en *Imagen de Caracas* (1968), una instalación que muchos artistas y críticos consideran el antecedente del cine experimental venezolano.[7] Este evento eliminó el proscenio (el escenario) y creó una relación directa entre el público y el espectáculo al construir un galpón de tamaño colosal (como si fuera un estadio de futbol de una altura de ocho pisos) donde se dispusieron de manera circular ocho pantallas gigantescas. Cuatro torres centrales, cada una con dos proyectores de 35 mm, proyectaban imágenes de alto contenido plástico. Por ejemplo, una serie de muros de las calles de la Caracas contemporánea enfatizaba no sólo los vivos colores de las paredes, sino sus variadas texturas. La plasticidad de la imagen, que anticipa al cine experimental, se explica por la procedencia y los intereses de los integrantes del grupo. Los trece artistas que concibieron *Imagen de Caracas*, encabezados por el pintor Jacobo Borges y apoyados por el filántropo e historiador Inocente Palacios, venían del cine, la arquitectura, el teatro, la pintura y la escultura y emplearon técnicas mixtas.[8] Por ejemplo, para representar en imágenes la aniquilación de los indígenas durante la Colonia se emplearon no personas reales, sino esculturas de madera pintadas.

Imagen de Caracas también anticipó el cine experimental venezolano porque presentó una visión postcolonial de la historia. El evento se creó bajo el patrocinio de la municipalidad de Caracas para celebrar el 400 aniversario de la fundación de la ciudad. Por esta razón presentaba una visión histórica del pasado. Sin embargo, en lugar de crear un pasado en el que la Conquista española conducía de manera ordenada a la independencia, como lo narraban los libros de texto de la época, *Imagen de Caracas* contaba la historia de cuatrocientos años de caos y violencia. La proyección simultánea de las ocho pantallas permitía que los conquistadores españoles, vistos a través de los ojos de los indígenas como seres fantásticos con monstruosos escudos, convivieran con el caos de los tanques en la calle, referencia a la política represora de los años sesenta. Cuarenta cubos gigantescos suspendidos del techo y con movimiento propio, sobre los que también se proyectaban imágenes, contribuían a crear la sensación de incertidumbre. Además, *Imagen de Caracas* también convocó al *performance art*; las proyecciones en el espacio circular estaban a menudo acompañadas de acciones en vivo. Por ejemplo, una represión policial en las pantallas incluía un grupo de policías a caballo en el espacio central del galpón. [9]

Los eventos en los que los performancistas-directores de cine participaron en los años setenta y ochenta fueron también multidisciplinarios. En la exhibición *Arte bípedo*, en la Galería de Arte Nacional (1980), artistas de acción como Marco Antonio Ettedgui hicieron performances basadas en las obras figurativas de pintores venezolanos.[10] Un año después, como parte del VI Festival Internacional de Teatro, se organizó *Autorretrato: El artista como sujeto/objeto del arte* una exposición que reunió a artistas de acción como Rolando Peña, Carlos Castillo, Carlos Zerpa y Diego Rísquez y a artistas visuales como Diego Barboza, Carlos Castillo, John Moore, Jorge Pizzani y Claudio Perna, muchos de los cuales formaron parte del Super 8. El tema y la organización de la exposición muestran la ligazón entre pintura y artes visuales que es esencial en el cine. *Autorretrato* es un homenaje a Armando Reverón (1889-1954), reconocido pintor venezolano. El curador del evento, Luis Ángel Duque, eligió a Reverón porque, famoso por sus rituales pictóricos, vio en él un enlace metafórico entre dos corrientes: el "arte joven de la Venezuela visual: el Nuevo Dibujo y los lenguajes de acción".[11] La importancia de Reverón en el cine ya había sido clara con

multidisciplinary in nature. For the 1980 exhibition *Arte bípedo* at the Galería de Arte Nacional, performance artists such as Marco Antonio Ettedgui made based on figurative works by Venezuelan painters.[10] The next year, the exhibition *Autorretrato: el artista como sujeto/objeto del arte* was included as part of the 6th International Theater Festival, bringing together such performance artists as Rolando Peña, Carlos Castillo, Carlos Zerpa, and Diego Rísquez, and such visual artists as Diego Barboza, John Moore, Jorge Pizzani, and Claudio Perna, many of whom were also among the group of artists using Super 8.

The theme and organization of that exhibition demonstrate the connection between painting and the other visual arts that is essential for cinema. *Autorretrato* is an homage to Armando Reverón, the celebrated Venezuelan painter. The show's curator, Luis Ángel Duque, chose Reverón because he was known for his pictorial rituals and saw in him the metaphorical link between two trends, the "the cutting-edge of Venezuelan visual art: the New Drawing and the languages of performance."[11] Reverón's impact on cinema had already been demonstrated. In *A propósito de la luz tropikal, Homenaje a Armando Reverón* (Rísquez, 1978), Reverón painted not with pigments but with the tropical light reflected in his mirror/palette. Reverón was also the subject of performances that were later realized at film festivals, such as those by the director Carlos Castillo.

This multidisciplinary past appeared in film through the medium of performance. In performances like Zerpa's *Bichos, bichos, bichos* (1970), which was recorded on Super 8, the body functions like a canvas. The film begins with a mid-shot of a man seen from the waist down standing on a white floor. As the same shot continues, a series of liquids—first yellow, then blue—escape from the man's briefs (a bathing suit) and run down his leg. The liquids accumulate, creating a puddle on the white ground, which functions as a palette. As the yellow (urine?) combines with the blue, the color green is created. In *Bichos, bichos, bichos* the human body is used to make a painting.

Certain films also incorporated and transformed themes drawn from the history of painting. *Bolívar, sinfonía tropikal* takes inspiration from several famous paintings to recreate the moment in which Venezuela declared its independence from the capital, at that time under the control of the Bonaparte government.[12] In the film, the signing of the Declaration of Independence (which took place in 1811) takes place as an "intervention" in several famous paintings of national heroes exhibited at the birthplace of Simón Bolívar.[13] The scene's intervention consisted of replacing the national heroes with well-known visual artists, many of whom were featured in *Autorretrato*.

Such "interventions" came to cinema through the installations that often accompany performance art. Venezuelan film from the 1970s and 1980s was enriched by the variety of techniques used in performance works, which include "theatrical and choreographic elements, physical objects, music, language, video, and installations."[14] This included the use of common objects that, thanks to the artists' invention, are transformed into conceptual ones. These objects—which can be anything from pieces of furniture to a picture frame—form part of the scenography of experimental cinema. In *Orinoko, New World* (*Orinoko, nuevo mundo, Diego Rísquez*, 1984), for example, frames are shown floating in the sea. They serve as a reminder of art's ability to isolate fragments of reality, just as a camera does. In *Bolívar, sinfonía tropikal*, Bolívar's generals wear epaulettes (the decorations worn by military officers) made from kernels of corn. The epaulettes in *Bolívar* replace a commercially valuable material, like gold thread, with one like corn, whose value is based in local tradition. The filmmakers' backgrounds, their exhibitions, and their films all demonstrate how Venezuelan Super 8 is inseparable from the other arts, and from performance in particular.

Between performance and film

The symbiosis between film and performance makes it hard to distinguish between them. The Caracas Film Festival, for instance, included performances by artists like Carlos Castillo. The converse was also the case: Castillo made a film that was included as part of Antonieta Sosa's performance for *Acciones frente a la Plaza*.[15] There were also works like *Chatarra* (Juan Loyola, 1984) that exist in a gray area. The film documents

Diego Rísquez, *Orinoko, nuevo mundo* (Orinoko, New World, 1984).

Diego Rísquez, *Bolívar, sinfonía tropikal* (Bolívar, a Tropical Symphony, 1981).

Diego Rísquez, *Orinoko, nuevo mundo* (Orinoko, New World, 1984).

Diego Rísquez, *Bolívar, sinfonía tropikal* (Bolívar, a Tropical Symphony, 1981).

Diego Rísquez, *Orinoko, nuevo mundo* (Orinoko, New World, 1984).

anterioridad. En *A propósito de la luz tropikal, Homenaje a Armando Reverón* (Rísquez, 1978), Reverón no pintó con pigmentos sino con luz, esa luz tropical que se reflejaba en su paleta-espejo. Asimismo, de Reverón salieron performances que después se realizaron en los festivales de cine, como los del director Carlos Castillo.

Este pasado multidisciplinario apareció en el cine por medio del performance en el cine. En los performances de Zerpa registrados en Super 8, como *Bichos, bichos, bichos* (1977) el cuerpo funciona como lienzo. La película primero muestra un plano medio de un hombre, de cintura para abajo, que está de pie sobre una base blanca. A continuación, con la imagen fija en el mismo plano medio, de la trusa (traje de baño) del hombre se desprenden sucesivamente una serie de líquidos, primero amarillo, luego azul, que bajan por la entrepierna. Los líquidos se acumulan creando un charco en la base blanca, que hace las funciones de paleta: al combinarse el amarillo (¿orín?) con el azul, se crea el color verde. En *Bichos, bichos, bichos* el cuerpo humano es utilizado para pintar.

Por su parte, también hay películas que incorporan y transforman temas que vienen de la pintura histórica. *Bolívar, sinfonía tropikal* se inspira en varias pinturas famosas para recrear el momento en el que Venezuela se independiza de la metrópolis, en ese entonces a manos del gobierno de los Bonaparte.[12] En la película la firma del Acta de la Declaración de Independencia (ocurrida en 1811) es una "intervención" de varios cuadros famosos de héroes nacionales, exhibidos en la Casa Natal de Bolívar.[13] La intervención en esta escena consiste en sustituir a los héroes nacionales por conocidos artistas plásticos, muchos de los cuales se encontraban en la exhibición *Autorretrato*.

Las "intervenciones" llegan al cine a través de las instalaciones, que muchas veces acompañan al performance. El cine experimental venezolano de los setenta y ochenta se enriquece de las técnicas mixtas del performance, que incluyen "elementos teatrales, coreográficos, improvisaciones, componentes plásticos, música, palabras, video, instalaciones".[14] Se trata de emplear objetos comunes que, gracias a la intervención del artista, se transforman en objetos conceptuales. Los objetos intervenidos —que pueden ser desde mobiliario hasta el marco de un cuadro— forman parte de la escenografía del cine experimental. En *Orinoko, Nuevo Mundo* (1984), por ejemplo, aparecen marcos flotando en el mar; estos hacen que se recuerde la capacidad que el arte tiene de aislar un fragmento de la realidad, así como la cámara. En *Bolívar, sinfonía tropikal*, los generales de Bolívar llevan charreteras (decoraciones militares empleadas por los generales en Bolívar) hechas con granos de maíz. Las charreteras de *Bolívar* reemplazan un objeto de valor comercial, como el hilo de oro, por uno de la tradición local, el maíz. La formación de los artistas, las exhibiciones y las películas muestran la gran deuda del Super 8 venezolano con las artes, y en especial con el performance.

Entre performance y cine

La simbiosis entre cine y performance complica diferenciarlos. El festival de Cine de Caracas, por ejemplo, incluía performances como las de Carlos Castillo. Lo opuesto también era el caso, Castillo hizo una película que fue parte del performance de Antonieta Sosa en *Acciones frente a la Plaza*.[15] También hay zonas indefinidas como la de *Chatarra* (Juan Loyola, 1984), película que documenta la provocación a la policía por parte de un grupo de *accionistas*. Tras pintar la bandera nacional en coches abandonados en las calles de Caracas, los accionistas, cámara en mano, esperaban el resultado: la policía venía a llevarse el coche. De ello salía una denuncia del nacionalismo reinante. ¿Registro o cine? La simbiosis entre performance y cine viene, en parte, de la necesidad de documentar el arte perecedero del performance. En el caso de *Chatarra*, el cine hace que la acción pueda ser vista a posteriori por el público.

Sin embargo, hay elementos que distinguen al cine del performance. Zerpa sostiene que la cámara juega diferentes papeles y explica la diferencia con sus películas. En *Bichos, bichos, bichos* la cámara tiene la función de registro, mientras que *Über Carlos* (Carlos Zerpa y Víctor Cadet, 1985) es "un performance para la cámara... más cine que performance. La diferencia es que en el performance yo hago la acción, y esa es la acción. En el cine, hay varias tomas, varias cámaras a la vez y hay una edición para hacerlas más cine".[16] La edición y el uso de varias cámaras para tomar los diferentes planos separa al

a group of *accionistas* as they provoke the police. After painting the Venezuelan flag on cars abandoned in the streets of Caracas, the *accionistas,* cameras in hand, wait for the police to come and tow them away. The work amounts to a denunciation of the nationalism that prevailed at the time. Documentation or cinema? The symbiosis between performance and film is generated in part by the need to document an ephemeral medium. In the case of *Chatarra*, film allows the action to be seen by audiences at a later date.

Nonetheless, there are elements that distinguish the two mediums. Zerpa maintains that the camera has different roles to play and demonstrates the differences between these modes in his films. In *Bichos, bichos, bichos,* the camera is used for documentation, while *Über Carlos* (Carlos Zerpa and Víctor Cadet, 1985), Zerpa insists, is a "performance for the camera... more cinema than performance. The difference is that in a performance, I do the action, and that's the action. In cinema, there are various shots, several cameras going at once and an edit to make them more cinematic."[16] Editing and the use of more than one camera to get different shots separate cinema from performance. However, while performance needs film as a form of documentation, film is also enriched by the revolutionary concepts that are a crucial feature of performance.

Conceptual art in performance and film

Performance serves as a gateway for the entrance of conceptualism into film. Conceptual concerns generate a cinema of ideas and experiences that questions the commercialization of art, defends its social function, and prioritizes the body as a physical and gestural element, and a civic agent that makes the ratification of a country's independence possible.

Conceptual art has had a noticeable influence on Latin American performer/directors. In Venezuela, it has formed an essential part of experimental film. For Zerpa, a performance artist and director, Marcel Duchamp is the "father and almighty God of conceptual art and body art"[17] and, in Venezuela, the close connections between performance and conceptual art are well documented.[18]

In addition, Conceptualism brought with it a new set of concerns. Artists, working also as citizens, sought to negotiate their role in their country's society through their art. The geographer and Conceptual artist Claudio Perna called his art "social art."[19] In many ways, the very society in which artists found themselves was being questioned. Zerpa reflected upon raging social violence, nationalism, and Catholicism; Rísquez upon the colonial past; Castillo upon the effects of the mass media, including television; and Rolando Peña upon oil production.

The First Colloquium on Non-Object-Based Art (1981)

One area of concern merits special attention: the institutional context in which art is given meaning and consumed.[20] The First Latin American Colloquium on Non-Object-Based and Urban Art[21] (1981) in Medellín, Colombia, provided a platform for the objections of Latin American artists. The attendees, including a large Venezuelan contingent,[22] were opposed to the mercantile character of art and sought to lay out new guidelines for production, marketing, and exhibition.[23] Rather than producing objects to be sold to museums, galleries, or collectors, they advocated for an art that created experiences,[24] a "non-object-based" art that replaced the collectible art object with the body of a performer, or an ephemeral artwork with little commercial value.

These objections to the commercialization of art must be seen within a specific economic context. Opposition to Art with a capital "A" coincides with the rise of "Saudi Caracas," an economic boom that turned the capital into a cosmopolitan center.[25] Venezuelan films constantly refer to the hyper-consumerism of the late 1970s and early 1980s; in this context, one is what one has.[26] Having replaces being in films like *Hecho en Venezuela* (Castillo, 1977), in which capitalists dance in a garbage dump. Consumerist fetish objects appear in performances captured on films like *Tres tiempos para la patria* (Zerpa, 1978). In Zerpa's own words, "using ketchup as blood, consuming the blood of Christ,

performance del cine. Sin embargo, cuando el performance necesita al cine como registro, el cine se nutre de los conceptos revolucionarios establecidos por este.

El arte conceptual en el *performance* y el cine

El performance es el vehículo para la entrada del conceptualismo en el cine. Las preocupaciones conceptuales producen un cine de ideas y de experiencias que cuestiona la comercialización del arte, defiende su función social y da prioridad al cuerpo como elemento plástico, gestual, y como agente cívico que permite firmar la independencia de un país.

El arte conceptual ha influido notablemente a los performancistas-directores latinoamericanos. En el caso de Venezuela, este ha jugado un papel fundamental en el cine experimental. Para Zerpa, performancista y director, Marcel Duchamp es el "padre y señor todopoderoso del arte conceptual y del *body art*"[17] y nadie disputa que el performance en Venezuela está estrechamente relacionado con el arte conceptual.[18]

El conceptualismo introdujo, además, nuevas preocupaciones. Los artistas, como ciudadanos, buscan negociar su posición dentro de la sociedad de su propio país a través del arte. El geógrafo y artista conceptual Claudio Perna se refirió a su arte como arte social.[19] Se cuestiona, por un lado, la sociedad en la que el artista se encuentra. La violencia social, el nacionalismo y el catolicismo exacerbados son temas de reflexión para Zerpa; el pasado colonial, para Rísquez; los efectos de los medios de comunicación como la televisión, para Castillo y el petróleo, para Rolando Peña.

El I Coloquio de Arte No Objetual (1981)

Una preocupación específica merece atención: el contexto institucional dentro del cual se legitima y se consume el arte.[20] El I Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual y Arte Urbano[21] (1981) en Medellín, Colombia, ilustra las objeciones de los artistas latinoamericanos. Los convocados, incluyendo un gran contingente venezolano,[22] se oponían al carácter mercantil del arte y buscaban marcar nuevas pautas para producir, comerciar y exhibir arte.[23] El arte no debía producir objetos para que se vendiesen a museos, galerías o coleccionistas. En su lugar se debían crear experiencias[24] y un arte 'no objetual" que sustituyera el objeto de arte coleccionable por el cuerpo del performancista o por arte efímero, de escaso valor comercial.

Las objeciones a la mercantilización del arte tienen que verse dentro de un contexto económico específico. La oposición al Arte con mayúscula coincide con la "Caracas Saudita": una gran bonanza económica que hizo de la capital un centro cosmopolita.[25] Las películas venezolanas se refieren constantemente al hiperconsumismo de finales de los setenta y principios de los ochenta. En este contexto, uno es lo que tiene.[26] El tener reemplaza al ser en películas como *Hecho en Venezuela* (Castillo, 1977), donde los capitalistas bailan en un vertedero. En performances grabadas para cine como *Tres tiempos para la patria* (Zerpa, 1978) aparecen fetiches de consumo. En palabras del mismo Zerpa, "usar *ketchup* como sangre, tomarme la sangre de Cristo, beberse una botella entera de *ketchup*, levantar en alto un televisor y decir: 'Este es el cordero que quita el pecado del mundo' es un juego para evidenciar el consumismo".[27] El cuestionamiento de la comercialización del arte tiene lugar durante un período de hiperconsumismo.

Aunque los reunidos en Medellín fueron en su mayoría performancistas, las objeciones al mercantilismo se aplican también al cine. El uso del formato Super 8, en el que se filmaron todas las películas experimentales venezolanas, puede ser una necesidad, pero también supone una rebelión contra el consumismo. Las películas en Super 8 tienen poco valor comercial porque no se pueden duplicar y por tanto vender o exhibir en salas de cine. Una de las respuestas a la comercialización del arte es emplear un formato sin valor comercial, otra usar el cuerpo como objeto de arte.

drinking down an entire bottle of ketchup, picking up a television and declaring: 'This is the lamb that redeems the sin of the world,' these are jokes that attest to the power of consumerism."[27] Questioning the commercialization of art was taking place during a period of hyper-consumerism.

Although those who attended the colloquium were mostly performers, the rejection of art as a mercantile activity could also be felt in film. The use of Super 8 (on which all Venezuelan experimental films were shot) was due on the one hand to necessity, but also because it represented a rebellion against consumerism. Super 8 films have little commercial value because they cannot be duplicated, and therefore cannot be sold or exhibited in mainstream cinemas. Employing a format that lacks commercial value is one of the responses to the commercialization of art; another is the use of the body as an art object.

The body as art object takes to the street

In Venezuelan experimental film, images are codified with a high degree of sensory information. They are images, like that of the conquistador emerging from the sea, whose interpretation is guided by the senses. This characteristic is due in part to the role played by painting, but also to the use of the body as one of the artist's tools, a technique borrowed from performance. The film *Über Carlos* demonstrates this complex relationship between painting, performance, body, and film. *Über Carlos* was made for the painting exhibition *Grrr* at the Museo de Bellas Artes de Caracas. Duque, who organized the show, asked Zerpa to make a film as a kind of introduction. This prompted *Über Carlos*. In the film, Zerpa uses his body as a canvas because "the sense of touch makes painting more immediately sensual. It's a direct action; when you put color on your hand and rub fabric, you leave traces of that color. Contact between the paint and fingers, and between the hand and the fabric, make things much more corporeal and gestural. Touch is important; fingers and hands are part of the body, and the brush is an extension, an intermediary. Painting is a whole world, painting is part of performance."[28] Film, like Zerpa himself, seeks to free itself from brushes in order to leave traces and accentuate gestures.

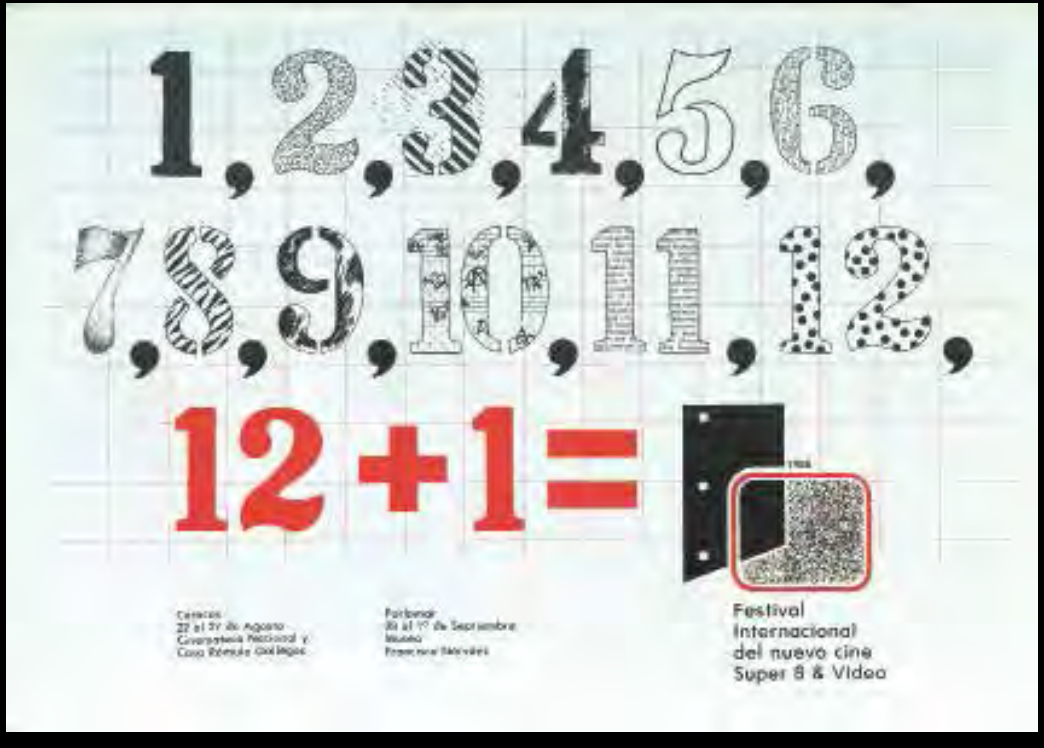
It is worth looking at how the body, as used in performance, must be gesturally "trained" if it is to appear in film. Many of the "actors" who appeared in Venezuelan Super 8 films were members of the street theater group *Tiempo Común*, directed by Hugo Márquez, which at one point was comprised of almost sixty actors.[29] That these actors were trained to work in the street allowed for a cinema (like Rísquez's) that did not depend on words. The actors rehearsed daily, practicing how to walk in the form of a figure eight, a circle, in parallel lines, etc. These exercises helped them coordinate their movements, and to avoid collisions they had to develop what Márquez called "180-degree vision."[30] According to Iván Oropeza, this also led to a state of bodily awareness. Having done this training, "you know how you step, you know your weight, you know how you make contact with what's around you. You know all this because the training isn't a one-day experience, it lasted months, even years."[31] Hugo Márquez's techniques gave cinema a gestural quality similar to the one that Zerpa sought to achieve by painting without a brush.

The body in cinema

The painter's body, trained in street theater and performance, is often tasked with representing itself. For example, in the scene in *Bolívar, sinfonía tropikal* that depicts the signing of the Declaration of Independence, Rísquez replaces the representatives from the seven provinces with well-known visual and performance artists. The film's final credits clarify that these artists are part of the "intelligentsia of 1979," which is when the film was made. By substituting national heroes, artists are given a prominent civic role. Just as Venezuelans won their independence in 1811, artists were creating a Venezuela independent from U.S. neocolonialism.[32]

Among the artists to appear are Rísquez, who plays a painter, and the well-known conceptual artist Claudio Perna; the actress and costume designer María Adelina Vera, (who used the uniforms of Bolívar's generals as the site

Carlos Zerpa y Víctor Cadet, *Über Carlos* (1985).



Posters for the 3rd, 7th and 13th International Festivals of New Cinema in Super 8.

El cuerpo como objeto de arte sale a la calle

En el cine experimental venezolano las imágenes están codificadas con alta información sensorial; son imágenes, como la del conquistador saliendo del mar, cuya interpretación es guiada por los sentidos. Esta característica se debe en parte a la incursión de la pintura en el cine, pero también al uso del cuerpo, vía el performance, como utensilio del artista. La película *Über Carlos* muestra esta compleja conexión entre pintura, performance, cuerpo y cine. *Über Carlos* fue hecha para la exposición de pintura *Grrr* en el Museo de Bellas Artes de Caracas. Duque, que organizaba la exposición, le pidió a Zerpa que hiciera una película a modo de presentación. Así salió *Über Carlos* que significa "Todo sobre Carlos [Zerpa]" en alemán. En la película, Zerpa emplea su cuerpo como lienzo porque "el sentido del tacto hace el pintar directamente más sensual. Es una acción directa; al poner el color en la mano y sobar la tela dejas el rastro con el color. El contacto de la pintura con los dedos y la mano sobre la tela la hacen mucho más corporal, más gestual. El tocar es importante; los dedos y las manos son partes del cuerpo, y el pincel es una extensión, un intermediario. La pintura es un todo, la pintura es parte del performance".[28] El cine busca, como Zerpa, deshacerse de los pinceles, dejar rastros y acentuar los gestos.

Vale la pena mostrar cómo el cuerpo del performance tiene que ser "educado" gestualmente para entrar en el cine. Muchos de los "actores" del Super 8 venezolano formaron el grupo de teatro de calle Tiempo común, dirigido por Hugo Márquez, que llegó a tener hasta sesenta actores.[29] La preparación de estos actores para trabajar en la calle permitió hacer un cine, como el de Rísquez, sin palabras. Los actores ensayaban diariamente haciendo ejercicios que consistían en caminar en forma de ocho, de círculo, en paralelas... El ejercicio les llevaba a coincidir en el espacio, y para evitar colisiones tenían que desarrollar lo que Márquez llamaba "la mirada de 180 grados".[30] Estos ejercicios, según Iván Oropeza, llevaban a un estado de conciencia corporal. Al salir del entrenamiento "ya sabes cómo es tu pisada, ya sabes cuál es tu peso, ya sabes cuál es el contacto que tienes al lado. Ya lo conoces, porque no era una experiencia de un día, era de meses, años".[31] Las técnicas de Hugo Márquez le dieron una gestualidad al cine similar a la que Zerpa buscaba obtener al pintar sin pincel.

El cuerpo en el cine

Este cuerpo de pintores, educado por el teatro de la calle y el performance, a menudo cumple las funciones de representarse a sí mismo. Por ejemplo, en la escena que reproduce la firma del Acta de la Declaración de Independencia en *Bolívar, sinfonía tropikal*, Rísquez reemplaza a los representantes de las siete provincias por conocidos artistas plásticos y performancistas. Los créditos finales de la película aclaran que estos artistas son la "intelligentsia de 1979" (momento en el que se hace la película). Esta sustitución de los héroes nacionales otorga a los artistas un papel cívico. De la misma manera en que los criollos logran la independencia de Venezuela en 1811, los artistas crean una Venezuela independiente del neocolonialismo estadounidense.[32] Entre los artistas, aparece Rísquez, que hace de pintor, y también el conocido artista conceptual Claudio Perna; la actriz y vestuarista María Adelina Vera, quien "intervino" los uniformes de los generales de Bolívar; la directora de fotografía Marietta Pérez; el pintor y performancista Diego Barboza; el performancista Rolando Peña; el compositor Alejandro Blanco Uribe; el coguionista y curador Luis Ángel Duque y el actor Temístocles López. Esta función cívica del artista forma parte del nuevo compromiso del artista que desde el arte conceptual busca negociar su posición y la del resto de la sociedad dentro de las instituciones sociales. Se trata de lo que Coco Fusco llama la "reconquista del espacio cívico".

A la reconquista del espacio público

Lo que caracteriza al performance latino-americano, según Fusco, es el deseo de retomar o "reconquistar" los espacios públicos que en

for an "intervention"), cinematographer Marietta Pérez, the painter and performance artist Diego Barboza, the performance artist Rolando Peña, the composer Alejandro Blanco Uribe, co-writer and curator Luis Ángel Duque, and the actor Temístocles López. This civic awareness formed part of a new artistic commitment that, beginning with conceptual art, sought to negotiate the role of the artist, and that of society as a whole, within social institutions, or what Coco Fusco calls "the *reconquista* of civic space."

Toward the reconquista of public space

According to Fusco, Latin American performance is characterized by the desire to retake or "reconquer" those public spaces that are under the patronage of the State, the most important supporter of the arts in Latin America.[33] This *reconquista* takes place through the controversial visions presented in alternative spaces. The space where the "*Autorretrato*" exhibition took place in the *Galería de Art Nacional* is called, fittingly, the "Annex Space." As Gabriela Rangel points out, body art is a medium that grew out of and developed in far-flung corners of the city, in garages, and other alternative spaces.[34]

Events associated with performance and Venezuelan film can be read in terms of the ways in which artists took over physical spaces in the urban context. For example, in 1981, the 2nd Biennial of Painting took place at the Museo de Arte Moderno in Medellín. Performance artists who also participated in the colloquium organized a simultaneous event in a space adjacent to the museum.[35] On the one hand this had to do with replacing accepted forms like painting and sculpture with less accepted ones like performance and installation. On the other, it was about reclaiming and opening the public space of the museum, controlled by the state, to new approaches. For this it was necessary to diminish, by means of non-object-based art, the sanctity of established circuits.[36]

"*Acciones frente a la Plaza*" (1981), an event where the Super 8 film Castillo made for Sosa was exhibited, represents another retaking of public space.[37] In this case, the symbolic center of the country was retaken: the seat of the government in Caracas's Plaza Bolívar. The actions did ḥot take place in that central space itself (the Plaza Bolívar) but across from it, on the other side of the Plaza."[38] Like the artist/patriots in *Bolívar*, the *Acciones frente a la plaza* performers imparted their work with a civic character. In 1982, they were joined by the experimental theater group Tiempo Común, which also staged their work on the Plaza Bolívar.[39]

Another way filmmakers managed to avoid commercial exhibition circuits and mainstream cinemas was by showing their work at festivals. Super 8 took over the Cinemateca Nacional, a public space devoted to 35mm, and used it as headquarters for the Caracas Festival of New Super 8 Film (1976-1989). With the Cinemateca as a home-base, the festival crossed the nation's borders by also showing foreign films. Caracas joined the International Federation of Super 8 Film, an organization of Super 8 filmmakers with representatives from forty-five countries.

Julio Neri, the first director of the Caracas festival, became its Latin American representative in 1977, and in 1978 he served as president. As part of the Federation's festivals, Venezuelan films were shown in Tehran, Brussels, Montreal, Puerto Rico, Caracas, and Tunisia, among other countries (thus the list of prizes mentioned by Castillo). Neri's travels are evidence of an opening to an international scene. In 1977 Neri brought Venezuelan films to the 2nd Toronto Super Eight Film Festival (April); the 3rd Tehran Festival of International Super 8 Film (October); the 3rd Week of Super 8 in Barcelona (November); and the 4th National Festival of Super 8 Film in Louvain-la-Neuve, Belgium (November). In addition, Neri also showed Venezuelan films at festivals that were not affiliated with the federation, including those in Paris, La Rochelle, Montpelier, New Jersey, New York, and London. Super 8 Film had taken over the Cinemateca, and the world.

Conclusion

Another image provides a close to our journey through Venezuelan experimental film: a neo-classical portico in the middle of the Amazonian jungle (Rísquez, *Orinoko, Nuevo Mundo*). It is

Latinoamérica están bajo el patrocinio del Estado, el promotor más importante del arte.[33] La reconquista se lleva a cabo a través de visiones controversiales presentadas en espacios alternos. La sala donde se llevó a cabo la exposición "Autorretrato" en la Galería de Arte Nacional se llama, precisamente, el "Espacio alterno". El *body art*, señala Rangel, es un arte que creció y se desarrolló en los rincones de la ciudad, en los garajes y en los espacios alternativos.[34]

Los eventos relacionados con el performance y cine venezolano se pueden leer en términos de la toma del espacio físico urbano por parte de los artistas. Por ejemplo, en 1981 tuvo lugar en la ciudad colombiana de Medellín la II Bienal de Pintura en el Museo de Arte Moderno. Los performancistas del Coloquio organizaron un evento paralelo a la bienal en un espacio adyacente al museo.[35] Se trataba, por un lado, de sustituir las artes aceptadas, la pintura y la escultura, por las no aceptadas, el performance y las instalaciones. Por otro lado, se trataba de abrir el espacio público del museo, en manos del Estado, a las nuevas tendencias, de reconquistarlo; era necesario desacralizar, a través del arte no-objetual, los circuitos instituidos.[36]

El caso de "Acciones frente a la Plaza" (1981), un evento donde se exhibió el Super 8 que Castillo le hizo a Sosa, es otra toma del espacio público.[37] En este caso se reconquista el centro simbólico de la nación: la sede del gobierno, en La Plaza Bolívar de Caracas. Para ello, las acciones "no se dan en ese centro protagónico [la Plaza Bolívar] sino frente a él, del otro lado de la Plaza".[38] Al igual que los criollos-artistas de *Bolívar,* los performancistas de "Acciones frente a la Plaza" dieron un carácter cívico a su trabajo. A ellos se unió, en 1982, el grupo de teatro experimental Tiempo Común, que también eligió la Plaza Bolívar para su teatro experimental.[39]

Por su parte, el cine evitó los circuitos comerciales de exhibición, las salas de cine, al exhibirse en festivales. El Super 8 "tomó" la Cinemateca Nacional, un espacio público consagrado al cine en 35 mm y lo empleó como centro del Festival de Nuevo Cine Super 8 de Caracas (1976-1989). Desde la Cinemateca el festival traspasó las fronteras de la nación al exhibir películas extranjeras. Caracas se adhirió a la Federación Internacional de Cine Super 8, una organización de superocheros con representantes en cuarenta y cinco países. En 1977 Julio Neri, primer director del festival de Caracas, se convirtió en el representante de Latinoamérica y en 1978 fungió como su presidente. Al formar parte del circuito de festivales de la Federación, las películas venezolanas se exhibieron en Teherán, Bruselas, Montreal, Puerto Rico, Caracas y Túnez entre otros países (de ahí los premios que menciona Castillo). Los viajes de Neri nos muestran la apertura al espacio internacional. En 1977 Neri llevó películas venezolanas al II Toronto Super Eight Film Festival (abril); al III Festival Internacional de Cine Super 8 en Teherán, Irán (en octubre); a la Tercera Semana de Super 8 de Barcelona (noviembre); y al IV Festival Nacional de Cine Super 8 en Louvain-la-Neuve, Bélgica (noviembre). Además Neri participó con películas venezolanas en festivales no afiliados a la Federación como París, La Rochelle, Montpelier, Nueva Jersey, Nueva York y Londres. El cine Super 8 retomó la Cineteca y el mundo.

Conclusión

Otra imagen cierra nuestro periplo por el cine experimental venezolano: un pórtico neoclásico en mitad de la selva amazónica (Rísquez, *Orinoko, Nuevo Mundo*). Sin duda se trata de una imagen incongruente, porque el pórtico no está situado en un espacio urbano, y tiene que leerse conceptualmente. La estructura arquitectónica neoclásica funciona como un gabinete de curiosidades (*Kunstkabinett* o *Wunderkammer*). Uno de los objetos en la colección es el conquistador español Berrío (de nuevo Carlos Castillo representando a Antonio de Berrío [1527-1597]), quien buscó infructuosamente El Dorado a finales del siglo XVI, y sus mitos, las Amazonas, aparecen como decoración en los espacios negativos izquierdos del pórtico. *Orinoko* invierte la lógica de las ilustraciones de los libros de viajes del siglo XVI, como los de Theodor de Bry (1528-1598), en cuyos frontispicios aparecen indígenas. En los frontispicios de *Orinoko* aparecen los colonizadores y sus mitos. América, representada por su paisaje (la selva amazónica), colecciona objetos y mitos europeos. El arte conceptual, el performance y el Super 8 revierten las estructuras de poder, dándonos una imagen de Europa desde América.

obviously an incongruous image given that the portico is not located in an urban space and must therefore be read conceptually. The neoclassical architectural structure functions as a cabinet of curiosities (a *Kunstkabinett* or *Wunderkammer*). One of the objects that makes up its collection is Carlos Castillo, now in the guise of Spanish conquistador Antonio de Berrío who, towards the end of the 16th century, tried unsuccessfully to find El Dorado. Mythological Amazonian women appear as a kind of decoration in the negative spaces on the portico's left side. *Orinoko* inverts the logic seen in illustrations that appear in books documenting the expeditions of the 16th century, such as those by Theodor de Bry, whose frontispieces featured images of indigenous people. The frontispieces of *Orinoko* feature the colonizers and their myths. America, represented in the form of its landscape (the Amazonian jungle), collects European myths and objects. Conceptual art, performance, and Super 8 reverse the structures of power, giving us an image of Europe as seen from America.

1 Isabel Arredondo, "Entrevista a Carlos Zerpa: Super 8, arte corporal y performance (I)," en *SituArte*, no. 13. Maracaibo, Facultad Experimental de Arte de la Universidad del Zulia, July-December, 2012, p. 68. Zerpa states, "All of us who were involved in the world of Super 8 were also making performance art, installations, new art."

2 See *VII Festival de Nuevo Cine Super 8 de Caracas*. Catalogue. Caracas: 1982, 3. Castillo had won 16 prizes; Gianni Dal Masso, 6; John Moore, 10; Julio Neri, 9; Ricardo Jabardo, 11; Marina Piecarsky, 4; and Diego Rísquez, 7.

3 *Bolívar, sinfonía tropikal* was exhibited in Super 8 at the Directors' Fortnight in 1981. The next year it was shown a second time, but in 35mm. Other Venezuelan films were also shown in Cannes that year—*Sopa de pollo de mamá* (Carlos Castillo, 1981) and *Faces* (John Moore, 1981—as were the Brazilian films *Gratia Plena* (1980) and *Corações Marinhos* (1981) by Leonardo Crescenti and Carlos Porto de Andrade, respectively.

4 See Analisse Valera, *Diego Rísquez*. Caracas, Cinemateca Nacional de Venezuela, 2005. The original French text appears in Alain Bergala, "Bolivar, symphonie tropicale de Diego Risquez," in *Cahiers du Cinema*, no. 338. Paris, July-August, 1982, 38-39.

5 Conversation between Deleau and the author, Paris, December 18, 2013.

6 *Cf.* Valera, *op. cit*. These include, for example, his "Ejercicios plásticos," exhibitions in the Sala Mendoza, and participation in *Tiempo Común*.

7 Diego Rísquez and the Venezuelan scholar Ricardo Azuaga consider *Imagen de Caracas* an important precursor to Super 8 cinema. *Cf.* Gabriela Rangel y Deborah Cullen eds. *Arte no es vida: Actions by Artists of the Americas 1960-2000*. Ed. bil. Nueva York, El Museo del Barrio, 2008, 116, 121.

8 The group consisted of Jacobo Borges, Mario Robles, Juan Pedro Posani, Josefina Jordán, Manuel Espinoza, Jorge Chirinos, Ramón Unda, Edmundo Vargas, Ana Brumlik, Maricarmen Pérez, Álvaro Boscán, Luis Luksic, and Francisco Hung.

9 See Carlos Zerpa, *Envena: lo que vi, lo que escuché, lo que viví, lo que rozó mi piel*. Mérida, Universidad de los Andes, 2009, 69. Zerpa includes Borges as one of the "people involved in the performance who came from painting."

10 María Elena Ramos, "Una aproximación al cuerpo de la performance en Venezuela," in *Baciyelmo*, no. 2 Caracas, UCAB, 2007, 134.

11 Luis Ángel Duque, "Espacio Alterno, Galería de Arte Nacional" in *Autorretrato: El artista como sujeto/objeto del arte* [VI Festival Internacional de Teatro]. Exhibition catalogue. Caracas, Galería de Arte Nacional, 1983, 279. Duque (who had brought the artists together in Medellín) organized this event, which took place between April 24 and June 12. It served as the opening for the new location of the Ateneo de Caracas. Duque's introduction in the catalogue serves as a manifesto; in detailing the history of this group of artists, for example, he mentions the 1979 video exhibition curated by Margarita D'Amico. *Cf.* Zerpa, *op. cit*., 59. Many, including Zerpa, consider Reverón to have played a central role in the history of performance.

12 The provinces that signed the act were Caracas, Cumaná, Barcelona, Barinas, Margarita, Mérida and Trujillo.

13 There are three Venezuelan painters who made works entitled "Signing of the Declaration of Independence": Juan Lovera (1776-1841), who painted one in 1838; Martin Tovar y Tovar (1828-1902), who did so fifty years later in 1883; and Arturo Michelena (1863-1898).

14 Margarita D'Amico, "De la realidad ancestral a la virtualidad contemporánea. Performance art: la revancha del cuerpo creador," in *Baciyelmo*, no. 2. Caracas, UCAB, 2007, 116.

15 María Elena Ramos, ed. *Acciones frente a la Plaza: reseñas y documentos de siete eventos para una nueva lógica del arte venezolano*. Caracas, Fundarte, 1995, 75.

16 Isabel Arredondo, "Entrevista a Carlos Zerpa: Súper 8, arte corporal and performance (II)," in *SituArte*, no. 14. Maracaibo, Facultad Experimental de Arte de la Universidad de Zulia, January-June, 2013, p. 70.

17 Zerpa, *op. cit*. 72.

18 *Cf.* D'Amico, *op. cit*. 117; Ramos, "Una aproximación al cuerpo de la performance en Venezuela," 134; Rangel, *op. cit*., 114, 117; and Zerpa, *op. cit*., 1, 47, 64. These authors address the connection in the Venezuelan context. Regarding the influence of conceptual art on an international level, see RoseLee Goldberg, *Performance: Live Art since 1960*. New York, Harry N. Abrams Publishers, 1998 and Amelia Jones, *Body Art/Performing the Subject*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998.

19 Claudio Perna, *Arte social: Claudio Perna*. Caracas, Galería de Arte Nacional, 1998.

20 Cf. Blake Stimson, "The Promise of Conceptual Art," in Alexander Aberro and Blake Stimson, eds. *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge, MIT Press, 1999, p. xxxviii. In this text, Stimson describes how artists feel the need to

1 Isabel Arredondo, "Entrevista a Carlos Zerpa: Super 8, arte corporal y performance (I)", en *SituArte*, núm. 13. Maracaibo, Facultad Experimental de Arte de la Universidad del Zulia, julio-diciembre, 2012, p. 68. Zerpa declaró: "Las personas que estábamos metidas dentro del mundo del Super 8, a la vez estábamos ligadas al *performance art*, a las instalaciones, al nuevo arte."

2 Véase *VII Festival de Nuevo Cine Super 8 de Caracas*. Catálogo. Caracas, 1982, p. 3. Castillo había ganado diecisiete premios; Gianni Dal Masso, seis; John Moore, diez; Julio Neri, nueve; Ricardo Jabardo, once; Mariana Piecarsky, cuatro, y Diego Rísquez, siete.

3 En 1981 se exhibe *Bolívar, sinfonía tropikal* en formato Super 8 en la Quinzaine des Réalisateurs. En 1982 la película se exhibe por segunda vez, esta vez en formato 35 mm. Ese mismo año también se exhiben otras películas venezolanas en Cannes: *Sopa de pollo de mamá* (Carlos Castillo, 1981), *Faces* (John Moore, 1981) y las brasileñas *Gratia Plena* (1980) y *Corações Marinhos* (1981) de Leonardo Crescenti y Carlos Porto de Andrade, respectivamente.

4 Véase Analisse Valera, *Diego Rísquez*. Caracas, Cinemateca Nacional de Venezuela, 2005. El texto original en francés aparece en Alain Bergala, "Bolivar, symphonie tropicale de Diego Risquez", en *Cahiers du cinéma*, núm. 338. París, julio-agosto, 1982, pp. 38-39.

5 Entrevista de la autora con Deleau en París, 18 de diciembre de 2013.

6 *Cf*. Valera, *op. cit*. Están por ejemplo sus "Ejercicios plásticos", las exposiciones en la Sala Mendoza y su participación en Tiempo Común.

7 Gracias a una beca Fulbright pude desarrollar tanto en 2008 como 2016 investigaciones sobre el Super 8 venezolano e *Imagen de Caracas,* instalación multidisciplinaria. Diego Rísquez y el profesor venezolano Ricardo Azuaga consideran *Imagen de Caracas* el antecedente del cine en Super 8. *Cf.* Gabriela Rangel y Deborah Cullen eds. *Arte no es vida: Actions by Artists of the Americas 1960-2000*. Ed. bil. Nueva York, El Museo del Barrio, 2008, pp. 116, 121. Rangel, curadora venezolana, considera el evento *proto-performance art* y de esta manera también antecedente del cine experimental.

8 Se trata de Jacobo Borges, Mario Robles, Juan Pedro Posani, Josefina Jordán, Manuel Espinoza, Jorge Chirinos, Ramón Unda, Edmundo Vargas, Ana Brumlik, Maricarmen Pérez, Álvaro Boscán, Luis Luksic y Francisco Hung.

9 Véase Carlos Zerpa, *Envena: lo que vi, lo que escuché, lo que viví, lo que rozó mi piel*. Mérida, Universidad de los Andes, 2009, p. 69. Zerpa incluye a Borges como parte de la "gente del performance que venía de la pintura".

10 María Elena Ramos, "Una aproximación al cuerpo de la performance en Venezuela", en *Baciyelmo*, núm. 2. Caracas, UCAB, 2007, pp. 134.

11 Luis Ángel Duque, "Espacio Alterno, Galería de Arte Nacional" en *Autorretrato: El artista como sujeto/objeto del arte* [VI Festival Internacional de Teatro]. Cat. de la exp. Caracas, Galería de Arte Nacional, 1983, p. 279. Duque (quien había congregado a los artistas en Medellín) organizó este evento, que tuvo lugar del 24 de abril al 12 de junio. Así se abrieron las puertas de la nueva sede del Ateneo de Caracas. La introducción de Duque en el catálogo de la exposición sirve como manifiesto, ya que en explica la historia de este grupo de artistas, mencionando, por ejemplo, la Muestra de Video, organizada por Margarita D'Amico en 1979. *Cf.* Zerpa, *op. cit.,* p. 59. Muchos, como Zerpa, dan a Reverón un papel central en la historia del performance.

12 Las provincias que firman el acta son Caracas, Cumaná, Barcelona, Barinas, Margarita, Mérida y Trujillo.

13 Hay tres pintores venezolanos cuyos cuadros se llaman "Firma del Acta de la Independencia". Juan Lovera (1776-1841) que lo hizo en 1838; Martin Tovar y Tovar (1828-1902) cincuenta años después (1883) y Arturo Michelena (1863-1898).

14 Margarita D'Amico, "De la realidad ancestral a la virtualidad contemporánea. Performance art: la revancha del cuerpo creador", en *Baciyelmo*, núm. 2. Caracas, UCAB, 2007, pp. 116.

15 María Elena Ramos, ed. *Acciones frente a la Plaza: reseñas y documentos de siete eventos para una nueva lógica del arte venezolano*. Caracas, Fundarte, 1995, p. 75.

16 Isabel Arredondo, "Entrevista a Carlos Zerpa: Súper 8, arte corporal y performance (II)", en *SituArte*, núm. 14. Maracaibo, Facultad Experimental de Arte de la Universidad del Zulia, enero-junio, 2013, p. 70.

17 Zerpa, *op. cit*., p. 72.

18 *Cf.* D'Amico, *op, cit.,* p. 117; Ramos, "Una aproximación al cuerpo de la performance en Venezuela", p. 134; Rangel, *op. cit*., pp. 114, 117; y Zerpa, *op. cit*., pp. 1, 47, 64. Los anteriores autores lo establecen para el caso venezolano. Para la influencia del arte conceptual a nivel internacional, véase RoseLee Goldberg, *Performance: Live Art since 1960*. Nueva York, Harry N. Abrams Publishers, 1998 y Amelia Jones, *Body Art/Performing the Subject*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998.

19 Claudio Perna, *Arte social: Claudio Perna*. Caracas, Galería de Arte Nacional, 2004.

20 Cf. Blake Stimson, "The Promise of Conceptual Art", en Alexander Alberro y Blake Stimson, eds. *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge, MIT Press, 1999, p. xxxviii. En este texto Stimson escribe que los artistas sienten la necesidad de "question the authority of the institutions that superintended their social roles, and the ambition to develop alternative means of negotiating their interests within the larger social order".

21 Este es el título del coloquio según lo citó el organizador, Juan Acha, "El coloquio" en *RE-VISTA del arte y la arquitectura en América Latina de hoy*, vol. 2, núm. 7. Medellín, 1981, p. 20.

22 Luis Ángel Duque, agregado cultural de Venezuela en Bogotá, estableció los contactos para que los artistas venezolanos pudieran asistir al I Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual y Arte Urbano que tuvo lugar del 17 al 21 de junio de 1981. (Véase la carta de Jorge Velásquez Ochoa, director de MAMM a Duque fechada el 4/6/1981). Al Coloquio asistieron performancistas como Zerpa y periodistas como María Elena Ramos.

23 Me refiero a lo que el estudioso Howard Becker denomina *art worlds*, y que incluye todas las condiciones que permiten al artista, un trabajador a fin de cuentas, realizar su profesión.

24 Rangel, *op. cit*., p. 6

25 Isabel Arredondo, "Entrevista con Iván Oropeza: Hugo Márquez y el teatro de calle en la Caracas de los años ochenta", en *SituArte,* núm. 19. Maracaibo, Facultad

"question the authority of the institutions that superintended their social roles, and the ambition to develop alternative means of negotiating their interests within the larger social order."

21 This is the title of the conference as it was given by its organizer Juan Acha, "El coloquio" in *RE-VISTA del arte y la arquitectura en América Latina de hoy*, vol. 2, no. 7. Medellín, 1981, 20.

22 Luís Ángel Duque, Venezuelan cultural attaché to Bogotá, established contacts that allowed Venezuelan artists to attend the First Latin American Colloquium on Non-Object-Based and Urban Art, which took place June 17-21, 1981. (See the letter to Duque from Jorge Velásquez Ochoa, director of MAMM, dated April 6, 1981). Attending the colloquium were performers (including Zerpa) and journalists (including María Elena Ramos).

23 I refer here to what the scholar Howard Becker calls *art worlds*, which includes the array of conditions that allow an artist, who at the end of the day is a worker, to practice his or her craft.

24 Rangel, *op. cit*., 6.

25 Isabel Arredondo, "Entrevista con Iván Oropeza: Hugo Martínez y el teatro de calle en la Caracas de los años ochenta", in *SituArte*, no. 19. Maracaibo, Facultad Experimental de Arte de la Universidad del Zulia, July-December, 2015, 2-3.

26 See Zerpa, *op. cit*., 251. Elsa Flores interprets Zerpa's work in this way.

27 Arredondo, "Entrevista con Carlos Zerpa: Performance para cine (II)," 69.

28 Ibid., 71.

29 *Cf.* Arredondo, "Entrevista con Iván Oropeza...", p. 2-3. The group, which was supported by a subsidy from FUNDARTE, included Blanca Baldó (who played Amérika in *Amérika*), Temístocles López (who played Bolívar in *Bolívar*), María Adelina Vera (who played Manuela Sáenz in *Bolívar*) as well as directors like Rísquez and Carlos Castillo.

30 Arredondo, "Entrevista con Iván Oropeza..." 3.

31 Idem.

32 This is made clear in the film's script, which poses the question, "Why make a film about Bolívar?"

33 Coco Fusco, "Introduction: Latin American Performance and the Reconquista of Civil Space," in *Corpus Delecti: Performance Art of the Americas*. London, Routledge, 2000, 1-20.

34 See Rangel, *op. cit*., 114-115 for a list of sites where performances took place.

35 See Zerpa, *op. cit*. 233.

36 Ramos, ed. *Acciones frente a la Plaza*, 8.

37 "*Acciones frente a la Plaza*," organized by María Elena Ramos, was an event sponsored by FUNDARTE, an institution that provides funds for cultural projects. The book (complete citation can be found in a previous footnote) *Acciones frente a la plaza*, edited by Ramos herself, documents the live actions; it includes theoretical articles on performance, the performers' intellectual position and theoretical platform, and a series of questions posed to art critics and Venezuelan artists, including Rísquez and Castillo.

38 Ramos, ed. *Acciones frente a la Plaza*, 8.

39 Arredondo, "Entrevista con Iván Oropeza..." 1.

Experimental de Arte de la Universidad del Zulia, julio-diciembre, 2015, pp. 2-3.

26 Véase Zerpa, *op. cit*., p. 251. Elsa Flores interpreta la obra de Zerpa de esta manera.

27 Arredondo, "Entrevista con Carlos Zerpa: Performance para cine (II)", p. 69.

28 Ibíd., p. 71.

29 *Cf.* Arredondo, "Entrevista con Iván Oropeza…", p. 2-3. Dentro del grupo, que contaba con una subvención de FUNDARTE, se encontraban Blanca Baldó (quien hace de Amérika en *Amérika*), Pedro Sabajares, Mariaelena Roqué (escenógrafa de *Amérika*), Temístocles López (quien hizo de Bolívar en *Bolívar*), María Adelina Vera (quien hace de Manuela Sáenz en *Bolívar*) y también directores como Rísquez y Carlos Castillo.

30 Arredondo, "Entrevista con Iván Oropeza…", p. 3.

31 Ídem.

32 Este sentido se aclara en el guion de *Bolívar, sinfonía tropikal*, cuando se hace la pregunta ¿por qué una película sobre Bolívar?

33 Coco Fusco, "Introduction: Latin American Performance and the Reconquista of Civil Space", en *Corpus Delecti: Performance Art of the Americas*. Londres, Routledge, 2000, pp. 1-20.

34 Véase Rangel, *op. cit*., pp. 114-115 para una lista de los sitios donde se hacían las performances.

35 Véase Zerpa, *op. cit*., p. 233.

36 Ramos, ed. *Acciones frente a la Plaza*, p. 8.

37 "Acciones frente a la Plaza" fue un evento auspiciado por FUNDARTE, una institución que da fondos para proyectos culturales, y organizado por María Elena Ramos. El libro (cuya ficha completa está en una nota anterior) *Acciones frente a la plaza*, editado por la propia Ramos, documenta las acciones en vivo; incluye artículos teóricos sobre el performance, el currículum y la propuesta teórica de los performancistas, además de encuestas realizadas a críticos de arte y artistas venezolanos, incluyendo a Rísquez y Castillo.

38 Ramos, ed. *Acciones frente a la Plaza*, p. 8.

39 Arredondo, "Entrevista con Iván Oropeza…", p. 1.

Julio Neri and Mercedes Márquez

Fifth Caracas Super 8 Festival

Julio Neri y Mercedes Márquez

Quinto Festival Super 8 de Caracas

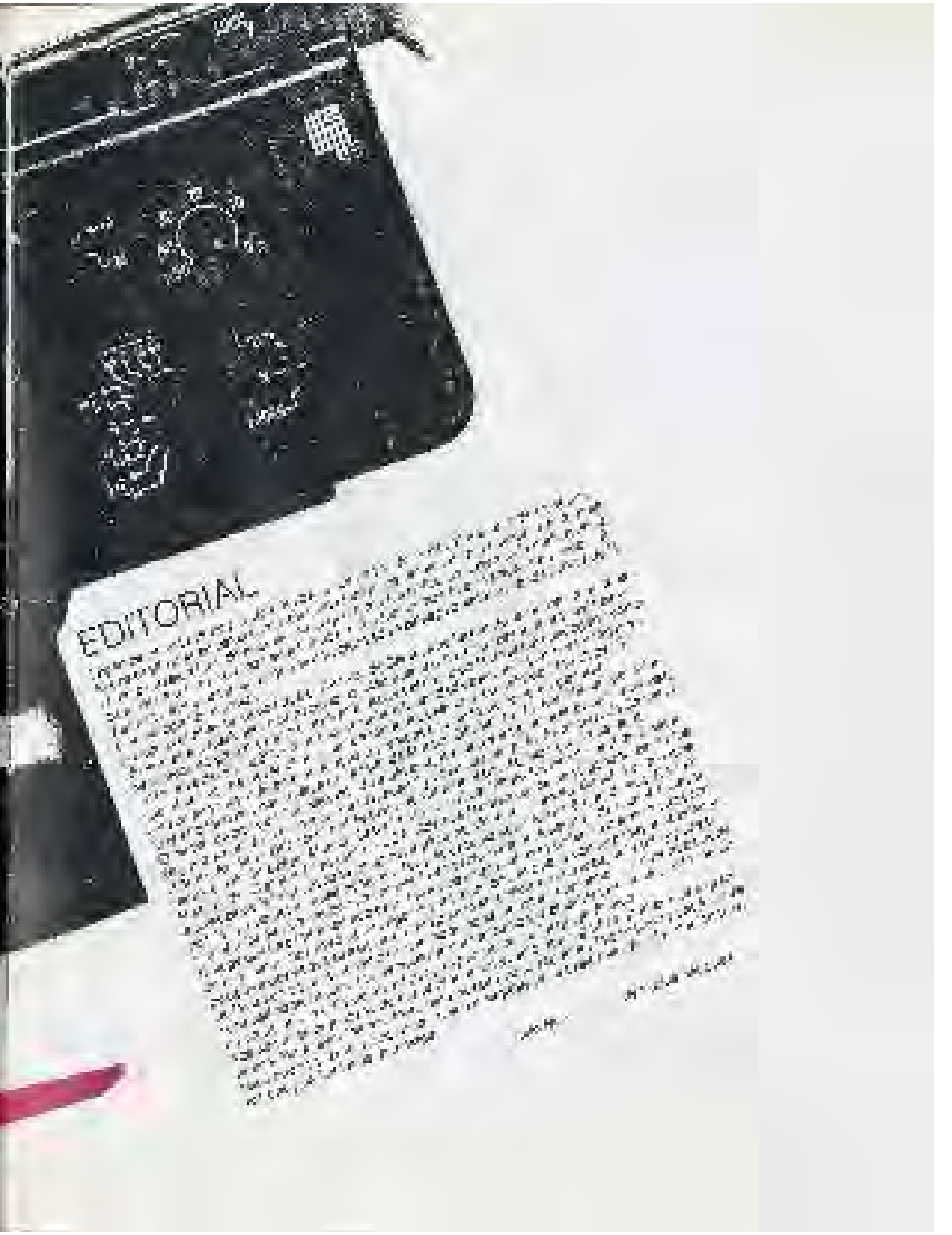
We open this decade with the fifth Caracas Super 8 Festival. Filmmakers who use this format as their means of expression have made enormous progress in the past five years. Gone are the days of poorly crafted, amateur films. Every year, the films are more sophisticated and more thematically interesting, without losing the spontaneity that has characterized these small and large works of global cinema.

We can say without hesitation that the Caracas Festival has gained an important place among international festivals. Year after year, it has been reviewed in prestigious international magazines and journals. Indeed, the second festival was dubbed the "Cannes of Super 8". All of this is due to the quality of the films presented, since the festival has inadvertently developed what is, essentially, a Venezuelan school of Super 8 film that is very distinct in its language and focus. This year, we have in attendance journalists as well-respected as Marcos Olivetti of Italy's *La Republica*, Chris Wordworth of England's *Film Making*, Armand Ventre from France Télévisions, Guy Braucourt from *Le Nouveau Film Français*, representatives from the Cannes and Biarritz festivals, Romano Fattorossi of the Venice Film Festival, Marcel Croes from Radio-Television Belge, Marcos Craveiro of the Brazilian magazine *Photo Camera, and* Mark Mikolas from the United States-based *Super 8 Filmmaker*.

In addition, we will screen films that have won awards at festivals in Mexico, Spain, Belgium, England, Montreal, Toronto, Brazil, and more, which, together with our usual conferences and the Super 8 studio-school led by German Carreño, will form an extremely interesting chance for this fifth installment of the festival to flourish. The growth that this form of cinema has experienced in the last few years is due to the fact that it is made with some of the most accessible, light and affordable equipment. This endows it with much liberty and possibility, culminating in cinema at the service of ideas, of the thoughts and emotions of auteurs, and not at the service of industrial-commercial machinery. This is cinema that can be an invaluable document, vehicle of communication, irrefutable testimony, instrument of creation, or a medium for investigating or experimenting with cinematic language.

We are very proud to have created an event that, first, brings our country into the international spotlight; second, brings information to young filmmakers; and third, is an undeniable contribution to the development of our national cinema and the talent it requires.

5TH
INTERNATIONAL
FESTIVAL OF
THE NEW
SUPER 8 CINEMA
THE CANNES OF SUPER 8
August 22-27
Caracas
VENEZUELA



Catalogue from the Fifth International Festival of New Super 8 Cinema, Caracas, Venezuela, 1980.

The Image Belongs to Those Who Work with It: Recycled Cinema in Latin America

Jesse Lerner

La imagen es de quien la trabaja: Cine reciclado en América Latina

Jesse Lerner

A 1960 Cuban newsreel (Number 49) shows triumphant supporters of the revolution atop the former offices of Warner Brothers and United Artists on the island, smashing the signage of those Hollywood distributors with sledgehammers. Over the images of the large, illuminated letters falling one by one, in reverse order—R-E-N-R-A-W—the last of these requiring three blows, an unseen narrator intones soberly, with none of the euphoria so apparent in the flag-waving sign-smashers: "for many years, North American films poisoned the screens of Cuban cinemas, justifying imperialism and preaching violence and crime...Now we can see the revolutionary films from all over the world." With these and other expropriations, the new Cuban administration also seized countless reels of commercial films, later to be fragmented and repurposed in a variety of ICAIC [*Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfica*] productions. The reuse of Hollywood footage (as well as fragments from other national cinemas, including its own) in post-Revolutionary Cuban cinema resonates with an important tradition of appropriation and recycling within the history of the Latin American avant-garde. In Oswald de Andrade's landmark 1928 provocation, *Manifesto Antropófagio,* the polemical poet and playwright calls for seizure and ingestion: "I am only concerned with what is not mine. Law of Man. Law of the cannibal."[1] The practice of experimental filmmaking with appropriated fragments of pre-existing movies suggests the cannibal archetype functions not just as a paradigm for a critical cinematic practice, but also more broadly as a strategy of decolonization and as a powerful model for Latin American cultural production.

Carlos A. Jáuregui proposes that cannibalism is a metaphor central to understanding Latin America, from the times of the European Renaissance—a cultural transformation inflected with colonial loot newly arrived from conquests across the Atlantic—to a distinctive post-modernity of the global south.[2] The specter of the cannibal is present from the first moments of the European invasion. Columbus, writing to his royal patrons after making landfall on an island that today forms part of the Bahamas, reported back to the Crown that among the indigenous peoples he encountered, he "did not find, as some of us had expected, any cannibals," but that he had heard rumors of a "most ferocious" people on a neighboring island who

Theodore de Bry, *Cannibals.* Engraving of Tupinamba Indians cooking and eating the bodies of their prisoners, based on a woodcut from the 1557 narrative of captivity in Brazil by Hans Staden, *Warhaftige Historia und beschreibung eyner Landtschafft der Wilden Nacketen, Grimmigen Menschfresser-Leuthen in der Newenwelt America gelegen* (*True Story and Description of a Country of Wild, Naked, Grim, Man-eating People in the New World, America*).

Theodore de Bry, Cannibals. Grabado de indios Tupinambás cocinando y comiendo los cuerpos de sus prisioneros, basado en un grabado en madera de la narrativa de 1557 de Hans Staden, *Verdadera historia y descripción de un país de salvajes desnudos*. Barcelona, 1983.

Un noticiero cubano de 1960 (el número 49) muestra a un grupo de seguidores triunfales de la revolución en el techo de las antiguas oficinas de la Warner Brothers y United Artists en Cuba mientras destrozan los carteles de estas distribuidoras hollywoodenses con mazas. Sobre las imágenes de las letras iluminadas

gigantes que caen una a una, en orden inverso (R-E-N-R-A-W, la última requiriendo tres golpes), un narrador invisible entona con soberbia y sin la euforia aparente de los seguidores: "Durante largos años, los filmes norteamericanos envenenaron las pantallas de los cines cubanos, haciendo la apología del imperialismo y predicando la violencia y el crimen. [...] Ahora podremos ver las películas revolucionarias de todos los países del mundo". Mediante esta y otras expropiaciones, el nuevo gobierno cubano incautó también infinitos rollos de películas comerciales que más tarde serían fragmentadas y reutilizadas en muchas producciones del ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos). La reutilización del metraje de Hollywood (como de fragmentos de otros cines nacionales, incluido el suyo propio) en el cine cubano posterior a la revolución resuena con una tradición importante de apropiación y reciclaje dentro de la historia de la vanguardia latinoamericana. En *Manifesto Antropófago*, la histórica provocación de 1928 compuesta por Oswald de Andrade, el poeta y dramaturgo polémico exigió la captura y la ingesta: "Solo me interesa lo que no es mío. Ley del hombre. Ley del antropófago".[1] La práctica del cine experimental mediante la apropiación de fragmentos de películas preexistentes sugiere las funciones caníbales arquetípicas no solo como paradigma de una práctica cinematográfica crítica, sino también como una estrategia mayor de descolonización y como un modelo contundente para la producción cultural latinoamericana.

Carlos A. Jáuregui propone al canibalismo como una metáfora clave para comprender Latinoamérica desde los tiempos del Renacimiento europeo —una transformación cultural influenciada por el saqueo colonial recién llegado de las conquistas del otro lado del Atlántico— hasta una posmodernidad característica del sur global.[2] El espectro del caníbal está presente desde los primeros momentos de la invasión europea. Al escribirle a sus patrones reales tras atracar en una isla que hoy forma parte de las Bahamas, Colón informó a la Corona que, entre los indígenas encontrados, no halló "ningún caníbal, como muchos de nosotros esperábamos", pero que había oído rumores de una gente "de lo más feroz" que habitaba una isla vecina y que "se alimentaba de carne humana".[3] Los mapas del siglo xvi incluidos en la Sala dello Scudo del Palacio Ducal de Venecia retratan las Américas mediante una aproximación cartográfica cruda, con la región comprendida entre California y Cuzco etiquetada como "*terra incogniti de antropofagi*" (tierra desconocida de antropófagos). El repaso ambicioso de Jáuregui propone la antropofagia como una narración americana fundacional, que comienza con estos temores de los primeros colonos europeos e incluye la aceptación del término por provocadores modernos de vanguardia como Oswald de Andrade y Tarsila do Amaral, como también las relecturas creativas de *La tempestad* (1611), de Shakespeare, realizadas por José Enrique Rodó (1900) y el poeta cubano Roberto Fernández Retamar (1971). Ambos ensayistas buscaron definir la esencia de Latinoamérica a través de personajes del teatro isabelino presentados como habitantes del reinado autoritario de una isla imaginaria. Retamar asocia al latino con el salvaje esclavizado de Shakespeare.[4] A pesar de que la existencia de los caníbales caribeños nunca fue más que un mito[5] —parte de la estrategia del colonizador para deshumanizar a la población indígena antes de su esclavización y exterminación—, la antropofagia cinemato-gráfica es, desde ya, real. Se trata de la práctica de aquellos cineastas que mastican las películas ajenas y utilizan esos fragmentos para nutrir sus propias películas, para darle una nueva forma a los pedazos; una práctica audiovisual que abunda tanto en Latinoamérica como en el resto del mundo. El empleo de la metáfora caníbal de Oswald de Andrade funciona en muchos niveles.

"feed upon human flesh."[3] The 16th-century maps in Venice's Palazzo Ducale's *Sala dello Scudo* depict the Americas in a very rough cartographic approximation, with the region lying between California and Cuzco labeled: "*terra incogniti de antropofagi*" ("unknown land of cannibals"). Jáuregui's ambitious survey proposes anthropophagy as a foundational narrative of the Americas, beginning with these fears of the first European colonizers and encompassing the embrace of the term by modernist vanguard provocateurs such as Oswald de Andrade and Tarsila do Amaral, as well as the creative re-readings of Shakespeare's *The Tempest* (1611) by José Enrique Rodó and the Cuban poet Roberto Fernández Retamar. Both of these later essayists seek to define the essence of Latin America through Elizabethan theatrical characters presented as the inhabitants of an imaginary authoritarian island kingdom. Retamar identifies the Latin American with Shakespeare's enslaved savage.[4] Though the existence of Caribbean cannibals was never anything more than a myth[5] —part of the colonizer's strategy to dehumanize the indigenous population prior to their enslavement and extermination—cinematic anthropophagy is most certainly a reality. This is the practice of those filmmakers who chew up the movies of others and use these fragments to nourish their own films, to craft the bits and pieces into something new, a radical media practice that abounds in Latin America and elsewhere. Oswald de Andrade's use of the cannibal metaphor is multi-layered. Embracing the colonizers' racist stereotype in order to invert it, the *Manifesto Antropófago* both models a third path between nationalism and cosmopolitanism and embodies a mode of radical subaltern cultural production. In this same spirit, the manifesto "eats" Shakespeare by making Hamlet's dilemma a Brazilian one, of "going native," of being native, and of acknowledging the native: "Tupí or not Tupí: that is the question."[6] The manifesto celebrates the Latin American as savage alterity even while paraphrasing the Bard of Avon. Further, by adopting the position of the cannibal, de Andrade subverts the Eurocentric belief that once "civilized," Latin America can at best aspire to the status of a derivative and imperfect copy of the West. Instead, he replaces this with an original paradigm that stands the Eurocentric one on its head, like Joaquin Torres Garcia's *América invertida* (1943). For the generations born after de Andrade's provocations, the image of the cannibal still resonates, and a broad range of artists have renewed the anthropophagist challenge. Caetano Veloso, for example, states with respect to the musical and artistic movement in which he participated during Brazil's military dictatorship: "the idea of cultural cannibalism fits

Tarsila do Amaral, *Abaporu* (1928, oil on canvas).

Al aceptar el estereotipo racista de los colonizadores con el fin de invertirlo, sugiere un tercer camino entre el nacionalismo y el cosmopolitismo, al mismo tiempo que encarna un modelo de producción cultural subalterna radical; bajo el mismo espíritu, el manifiesto "devora" a Shakespeare al transformar el dilema de Hamlet en uno brasileño, el de "volverse indígena", de ser indígena y de reconocer al indígena: "Tupi or not Tupi: that is the question".[6] El manifiesto celebra lo latino como alteridad salvaje incluso mientras parafrasea al Bardo de Avon. Al adoptar la posición del caníbal, De Andrade incluso subvierte la creencia eurocéntrica de que una vez "civilizada", Latinoamérica puede, en el mejor de los casos, aspirar al estatus de una copia derivada e imperfecta de Occidente; en su lugar, la reemplaza con un paradigma original que coloca al eurocéntrico patas para arriba, como *América invertida* (1943), de Joaquín Torres García. Para las generaciones nacidas luego de las provocaciones de De Andrade, la imagen del caníbal todavía resuena y un gran número de artistas han renovado el desafío antropofágico. Por ejemplo, Caetano Veloso declaró en relación con el movimiento musical y artístico al que perteneció durante la dictadura militar brasileña: "la idea del canibalismo cultural nos calza, a nosotros los *tropicalistas*, como un guante. 'Comemos' a Los Beatles y a Jimi Hendrix",[7] y la XXIV Bienal de São Paulo (1998) tuvo como tema el "canibalismo". De manera similar, hay un sinfín de antecedentes para comprender la antropofagia, y por lo tanto el reciclaje, como una práctica cultural latinoamericana inmersa en la violencia y la destrucción. Xipe Tótec, la divinidad mexica, viste la piel desollada de sus enemigos derrotados para enriquecerse con sus poderes. Los líderes mesoamericanos utilizan las construcciones monumentales de sus predecesores como base de nuevas edificaciones y de mayor monumentalidad. Los constructores indígenas conquistados trabajan sobre las piedras de sus templos caídos y de las tumbas de sus antiguos líderes para levantar catedrales e iglesias. Los campesinos revolucionarios se apropian de la hacienda del amo y la dividen en pequeñas parcelas para una subsistencia agrícola sustentable desconectada de una empresa colonial global. Entre las resonancias modernas y contemporáneas del paradigma del reciclaje se encuentran los filmes destacados en este capítulo.

Cine reciclado se concibe aquí como un proceso latinoamericano de realización cinematográfica antropofágica, una práctica subalterna de descolonización y crítica mediante el *collage* de imágenes y sonidos apropiados que toma un rasgo característico de lo que José Martí llamó "nuestra América". Las prácticas cinematográficas caníbales tienen muchos nombres. La Internacional Situacionista de Europa del norte la llamó "*détournement*". Otros la titularon "cine reciclado", "cine de *found footage* [metraje encontrado]" o "cine de apropiación". Algunas distinciones importantes ayudan a esclarecer el género abordado aquí. A diferencia del documental histórico tradicional que utiliza imágenes de archivo para ilustrar una voz en *off* (por ejemplo, *Memorias de un mexicano* [1950], de Carmen Toscano, e innumerables documentales de este estilo), me concentro aquí en films que crean nuevos significados a partir de imágenes viejas colocadas en un contexto nuevo, a partir de la alteración sonora y el empleo de estrategias radicales de montaje y yuxtaposiciones incongruentes. Algunos cineastas experimentales han creado films originales que presentaron engañosamente como si fuesen metraje encontrado (por ejemplo, *Evidentemente comieron chocolate suizo* [1992], de Manuel Marcel); una estrategia claramente distinta, por no decir sin relación. La práctica común de revender material audiovisual pirateado a cambio de dinero —una copia directa del cine comercial ofrecida a un precio rebajado— también es otro asunto. A su vez, hay cineastas que tratan la suma de sus imágenes filmadas como una especie de archivo del cual extraer material al crear nuevos filmes (por ejemplo, Bruno Varela). Otros, interponen segmentos breves de metraje encontrado en películas compuestas principalmente de material original, con frecuencia de maneras que perturban la cohesión narrativa (por ejemplo, la inserción de un tabloide, la reconstrucción pornográfica de los crímenes del asesino serial Goyo Cárdenas dentro de *Robarte el arte* [1972], un registro de una visita a Documenta V codirigida por los artistas-cineastas Gelsen Gas, Juan José Gurrola y Arnoldo Coen), pero mi énfasis está puesto en obras audiovisuales latinoamericanas compuestas enteramente o principalmente de imágenes apropiadas.

us, the *tropicalists*, like a glove. We are 'eating' the Beatles and Jimi Hendrix,"[7] and the XXIV São Paulo Biennale (1998) took "cannibalism" as its theme. Similarly, there is a surfeit of antecedents for understanding anthropophagy and recycling as a Latin American cultural practice, one steeped in violence and destruction. Mexica divinity Xipe Totec puts on the flayed skin of his defeated conquests to enrich himself with their powers. Mesoamerican rulers use the monumental architecture of their predecessors as the foundations for new, even more monumental ones. Conquered indigenous masons rework the carved stones from their fallen temples and former rulers' tombs to build cathedrals and churches. Revolutionary peasants took over the master's hacienda and broke it into small plots for sustainable, subsistence agriculture disconnected from a global colonial enterprise. Among the modern and contemporary resonances of the recycling paradigm are the films highlighted in this chapter.

Cine reciclado is conceived here as a Latin American process of anthropophagist filmmaking, a subaltern practice of decolonization and critique through the collage of appropriated images and audio, one that takes on a distinctive character in what José Martí called "our America." Cannibalistic filmmaking practices go by many names. Northern Europe's Situationist International called it *détournement*. Others dubbed this practice "recycled cinema," "found footage filmmaking," or the "cinema of appropriation." A few important distinctions help clarify the genre that concerns us here. In contrast to the traditional historical documentary that uses archival images to illustrate a voice-over narration (e.g., *Memorias de un mexicano*, Carmen Toscano, 1950, and countless other documentaries of this sort), here I focus on films that create new meanings from old footage by placing it in a new context, by altering audio, and by using strategies of radical montage and incongruous juxtapositions. Some experimental filmmakers have created original works and presented them misleadingly as if they were found footage (e.g., *Evidentemente comieron chocolate suizo*, Manuel Marcel, 1992), clearly a distinct, if not unrelated, strategy. The common practice of re-selling pirated audio-visual material for profit, a one-to-one copy of commercial cinema offered at a discounted price, is also clearly a different matter. Similarly, there are filmmakers who treat the sum total of their own collections of original footage as a sort of archive from which to draw upon (e.g., Bruno Varela) when creating new works. Other filmmakers interject short segments of found footage into works primarily made up of original imagery, often in ways that disrupt narrative cohesion (e.g., the insertion of a tabloid, pornographic reconstruction of the crimes of serial killer Goyo Cardenas within *Robarte el arte,* along with a record of a visit to Documenta V co-directed by the artist/filmmakers Gelsen Gas, Juan José Gurrola, and Arnoldo Coen, 1972), but my emphasis here is on Latin American audio-visual works made up primarily or entirely of appropriated imagery.

Genealogies of found footage filmmaking in the Anglophone context typically begin with Joseph Cornell's uncanny shorts, created, in the words of P. Adams Sitney, at "the intersection of his involvement with collage and his love of the cinema."[8] Cornell longed for the unattainable beauty of the Hollywood starlets and the transformative power of the cinema's early decades. He wrote in his 1942 tribute to Hedy Lamarr, originally published in the surrealist quarterly *View*, of "the profound and suggestive power of the silent film to evoke an ideal world of beauty, to release unsuspected floods of music from the gaze of a human countenance in its prison of silver light." Had he been in Cuba, Cornell's cinematic repurposing would not have led him to the destructive acts documented in the Cuban newsreel Number 49. On the contrary, he writes that "we are grateful to Hedy Lamarr, the enchanted wanderer who again speaks the poetic and evocative language of the silent film." His found footage practice begins with this appreciation and fetishistic love of certain images from commercial cinema. "Who has not observed in her magnified visage," he writes of Lamarr, "the qualities of a gracious humility and spirituality that with circumstances of costume, scene, and plot conspire to identify her with realms of wonder?"[9] Though his pioneering experimental films undoubtedly subvert the meaning of the original imagery, they do so lovingly, just as his boxes longingly incorporate fetishes of Garbo, Bacall, and other Hollywood glamour queens. Contrast this with the Latin American equivalent, one with different roots,

Las genealogías del cine de metraje encontrado en el contexto anglófono por lo general comienzan con los cortometrajes asombrosos de Joseph Cornell, creados —en palabras de P. Adams Sitney— en "el cruce de su participación en la técnica del *collage* y su amor por el cine".[8] Cornell aspiraba a la belleza inalcanzable de las estrellas en ascenso de Hollywood y el poder transformador de las primeras décadas del cine; en su tributo a Hedy Lamarr, publicado por primera vez en 1942 en la revista surrealista *View*, escribió acerca del "poder profundo y sugestivo del cine silente para evocar un mundo ideal de belleza, para impulsar flujos insospechados de música desde la mirada de un rostro humano en su prisión de luz plateada". De haber estado en Cuba, la reutilización cinematográfica de Cornell no lo hubiera conducido a los actos destructivos documentados en el noticiero cubano número 49; por el contrario, escribe que "agradecemos a Hedy Lamarr, la errante encantadora que una vez más habla el lenguaje poético y evocativo del cine mudo". Su práctica de metraje encontrado comienza con una apreciación y amor fetichista por ciertas imágenes del cine comercial; "¿quién no ha visto en su rostro amplificado —escribe sobre Lamarr— las cualidades de la humildad y espiritualidad gráciles que, acompañadas por las circunstancias de vestuario, puesta en escena y trama, conspiran para identificarla con los reinos de las maravillas?".[9] Si bien sus filmes experimentales pioneros sin duda subvierten el significado de las imágenes originales, lo hacen de manera tierna, de la misma forma en que sus cajas incorporan nostálgicamente fetiches de Garbo, Bacall y otras reinas del *glamour* hollywoodense. Habría que contrastar este abordaje con su equivalente latinoamericano, de diferentes raíces, entrelazado con las políticas radicales de la región, las vanguardias artísticas y las historias de experimentación. La pregunta llevada a cabo por este ensayo es: ¿cuán diferente sería una historia y teoría del cine de metraje encontrado escrita desde una perspectiva latinoamericana? Un repaso veloz por la literatura existente arroja poco material; las referencias típicas y los ciclos de cine tales como *Recycled Images*, de William Wees, y el catálogo de *Found Footage: Cinema Exposed*, del Eye Center de Ámsterdam, al igual que sus equivalentes en español, *Piedra, papel y tijera: el collage en el cine documental*, *Desmontaje: film, video/apropiación, reciclaje* y *Metraje encontrado: La apropiación en el cine documental y experimental*, permanecen mudos en lo que respecta a la producción latinoamericana.[10] Esta ausencia es notada por el autor de *Desmontaje*: "Indagué someramente entre el vídeo de países latinoamericanos, por ejemplo, pero apenas encontré alguna obra que comportara tal planteamiento, lo cual no deja de sorprenderme".[11] A pesar de este silencio, las imágenes fragmentadas, la iconografía, los avances cinematográficos, las bandas sonoras, los materiales promocionales y rollos abandonados del cine comercial (de Europa, Norteamérica y más allá) han probado ser material fértil para una reutilización contestataria y canibalística por parte de diversas vanguardias latinoamericanas. Como alternativa a las genealogías que rastrean los orígenes de la práctica hasta Cornell, Bruce Conner y Arthur Lipsett, una genealogía latinoamericana paralela podría remontarse hasta las críticas antimperialistas de Santiago Álvarez, editadas magistralmente a partir de retazos de noticieros reciclados y fotografías tomadas de la revista *Life*,[12] y a *Newsreel* (1958) y *Cowboy and "Indian" Film* (1957-58) de Raphael Montañez Ortiz. Para crear este último, Montañez Ortiz tomó una copia en 16 mm del *western* hollywoodense *Winchester '73* (1950) de Anthony Mann, en la que Rock Hudson interpreta a un nativo americano, y machacó los rollos con un hacha de guerra *tomahawk* "para liberar su maldad".[13] Luego de colocar los fragmentos en una bolsa medicinal, realizó un exorcismo ritual inspirado por su abuelo yaqui antes de remontar los fragmentos que componen *Cowboy and "Indian" Film* sin un orden aparente (algunos patas para arriba y otros al revés).[14] En contraste con el montaje pícaro de Conner, aquí hay un acto de violencia, una operación de azar y un acto de venganza infligido contra décadas de malas representaciones de nativos americanos por parte de Hollywood. La descendencia de estos precursores es diversa en sus estrategias y objetivos: abarca desde los *mash-ups camp* de Ximena Cuevas (por ejemplo, *Cinépolis, la capital del cine* [2003]), hasta *The Meeting of Two Queens* (1991), de Cecilia Barriga, un romance *queer* entre Greta Garbo y Marlene Dietrich. *Las mujeres de Pinochet* (2005),

intertwined with the region's radical politics, artistic vanguards, and histories of experimentation. This essay asks the question: how different would a history and theory of found footage filmmaking look if written from a Latin American perspective? A quick review of the existing literature gives us little to work with. The standard references and survey screening series such as William Wees' *Recycled Images* and the catalog for *Found Footage: Cinema Exposed* at the Amsterdam's Eye Center, as well as their Spanish language equivalents, books such as *Piedra, papel y tijera: el collage en el cine documental*, *Desmontaje: Film, Video/Apropriación, Reciclaje*, and *Metraje encontrado: La apropriación en el cine documental y experimental*, are all silent when it comes to the practice in Latin America.[10] The author of *Desmontaje* notes this absence: "I inquired superficially about video of this sort in different Latin American countries, for example, but barely found any work that shared this approach, something which does not cease to surprise me."[11] In spite of this silence, the fragmented imagery, iconography, trailers, audio tracks, promotional materials, and stray reels of commercial cinemas—from Europe, North America, and beyond—have proven fertile fodder for a contestatory, cannibalistic reuse by diverse Latin American avant-gardes. As an alternative to the genealogies that trace the practice back to Cornell, Bruce Conner, and Arthur Lipsett, a parallel Latin American genealogy might look back to Santiago Alvarez' anti-imperialist critiques, masterfully edited from scraps of repurposed newsreel and photographs lifted from *Life* magazine,[12] and to Rafael Montañez Ortiz' *Newsreel* (1958) and *Cowboy and "Indian" Film* (1957-58). To create the latter, Montañez Ortiz took a 16mm print of *Winchester '73* (Anthony Mann, 1950), a Hollywood Western in which Rock Hudson plays a Native American, and hacked the reels to pieces with a tomahawk "to release their evil."[13] Placing the film fragments in a medicine bag, he performed a ritual exorcism inspired by his Yaqui grandfather before splicing together the random fragments, some upside down and others right side up, that comprise *Cowboy and "Indian" Film*.[14] In contrast to Conner's sly editing, we have an act of violence, a chance operation, and an act of revenge meted out against decades of Hollywood misrepresentations of Native Americans. The progeny of these forerunners are diverse in their strategies and aims, ranging from Ximena Cuevas's camp mash-ups (e.g., *Cinépolis, la capital del cine*, 2003) to Cecilia Barriga's *The Meeting of Two Queens* (1991), a queer romance between Greta Garbo and Marlene Dietrich. Eduardo Menz's *Las mujeres de Pinochet* (2005) juxtaposes the testimony of Carmen Gloria Quintana, an activist badly burned by the Chilean soldiers while protesting against the brutality of Augusto Pinochet's regime, with footage of the dictator congratulating Cecilia Bolocco, the nation's first beauty queen crowned Miss Universe. Through reframing and repetition, the contradictions of these two women's experiences and of the totalitarian state's parameters for acceptable female behavior slowly and painfully emerge.

In a landmark study of documentaries compiled from archival material, *Films Beget Films* (1964), Jay Leyda contrasts a short compilation documentary entitled *Un año de libertad* (Julio García Espinosa, 1960), "made so hastily for the first birthday of the Cuban Revolution that photographs were too often used as substitutes for footage that could not be located at the last moment," with the great potential of this form in the region. "What an extraordinary compilation will be made some day by Cuba!" Leyda gushes, in anticipation of the prospect, and of a film like *The Gringo in Mañanaland* (DeeDee Halleck, 1995). He speculates, however improbably, that "if United States archives could ever be opened for that purpose, consider how self-condemning all that tourist-motivated footage could be—with a climax of Betty Grable in *Weekend in Havana*." Presumably he was thinking of Alice Faye's role, the blonde starlet featured in Walter Lang's above-mentioned 1941 feature, a part similar in many respects to Grable's role in another Technicolor musical of the era of the "Good Neighbor" policy, *Down Argentine Way* (Irving Cummings, 1940). Both films reduce what are presented as ultimately interchangeable locations in Latin America to little more than a "colorful" backdrop for Anglophones' romantic entanglements and Carmen Miranda's singing, dancing, and ultra-baroque hats. Regardless of this mix-up of blondes, Leyda is certainly prescient both in identifying Cuba as a hub of this project, one that in 1964 was only beginning to take off, and in sensing the

Rafael Montañez Ortiz, *Cowboy and "Indian" Film* (1957–1958).

Rafael Montañez Ortiz, *Cowboy and "Indian" Film* (1957-1958).

de Eduardo Menz, yuxtapone el testimonio de Carmen Gloria Quintana —una activista quemada gravemente por los soldados chilenos durante una protesta contra la brutalidad del régimen de Augusto Pinochet— con imágenes del dictador felicitando a Cecilia Bolocco, la primera concursante triunfal de Miss Universo de su país. A través de reencuadres y repeticiones, las contradicciones de las experiencias de ambas mujeres, como también los parámetros del régimen totalitario para la conducta femenina aceptable, emergen lenta y dolorosamente.

En *Films Beget Films* (1964), un estudio de referencia sobre documentales compilados con base en material de archivo, Jay Leyda compara un documental breve de compilación titulado *Un año de libertad* (1960) de Julio García Espinosa, "realizado con tanta prisa para el primer aniversario de la Revolución cubana que incluso se utilizaron fotografías en sustitución de filmaciones que no pudieron ser halladas a último momento", con el potencial inmenso de esta forma cinematográfica en la región. "¡Qué compilación extraordinaria realizará Cuba en el futuro!", proclama Leyda con entusiasmo, anticipándose a ese momento y a una película como *The Gringo in Mañanaland* (1995) de DeeDee Halleck. Leyda especula, no sin cierta improbabilidad, que "si los archivos de Estados Unidos pudiesen ser abiertos con ese propósito, imaginen cuán autocondenatorio podría ser todo ese material de fines turísticos; con un final climático a lo Betty Grable en *Weekend in Havana*". Es de suponer que estuviera pensando en el papel de Alice Faye, la joven estrella rubia que aparece en el largometraje antes mencionado de Walter Lang de 1941; un papel similar al de Grable en *Down Argentine Way* (1940), de Irving Cummings, otro musical en Technicolor de la época de la política del "buen vecino". Ambas películas reducen lo que se presenta como locaciones intercambiables de Latinoamérica a poco más que un telón de fondo "colorido" para enredos románticos angloparlantes y canciones, bailes y sombreros ultrabarrocos de Carmen Miranda. Más allá de la confusión de actrices rubias, Leyda es sin duda profético al pensar en Cuba como núcleo de esta práctica (que en 1964 comenzaba recién a levantar vuelo) y también al intuir las posibilidades subversivas del uso "autocondenatorio" del material apropiado. Las lecciones que los cubanos asimilaron de Esfir Shub y de los experimentos soviéticos —aprendidas en el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma junto a las lecciones del neorrealismo— son sin duda centrales aquí,[15] a pesar de que la práctica del cine de metraje encontrado resuene en Latinoamérica por varias razones. Desde los viajes posrevolucionarios de Diego Rivera, Sergei Eisenstein y hasta la influencia de Aleksandr Medvedkin y el Cine-tren en el Cine Móvil cubano (y las adaptaciones subsecuentes de este modelo en otras partes de Latinoamérica), la historia del intercambio cultural soviético y latinoamericano es digno de una exploración más profunda.[16] Más recientemente, exacerbado por el potencial de las tecnologías digitales para generar copias idénticas a bajo precio, la venta de copias pirata de materiales protegidos por derechos es un rasgo constitutivo del paisaje urbano, al igual que en muchas otras partes del mundo. Alfredo Salomón aborda este fenómeno en su cortometraje *No D.R.* (2002; el título hace referencia a la violación de derechos reservados, o *copyright*), en el que intercala varios carteles de advertencia antipiratería con imágenes del público que ríe tomadas de *Nuovo Cinema Paradiso* (1988), de Giuseppe Tornatore. Pero las cuestiones acerca de la originalidad que se desprenden de esta práctica son más críticas que los debates sobre las fronteras de la propiedad intelectual: ¿Dónde está la "voz" del director, una vez que el artista del *collage* recicló al equipo detrás de cámara responsable de la creación de las imágenes? ¿Cómo resuena esta pregunta sobre la voz y la originalidad con la desestimación de la cultura latinoamericana como poco original, plagiaria, secundaria e imitadora? Roberto Fernández Retamar inicia su reivindicación del latinoamericano como Calibán, el caníbal monstruoso (en vez del espiritual Ariel, propuesto por Rodó) con la pregunta de un periodista europeo anónimo al autor sobre si "¿existe una cultura latinoamericana?".[17] Esta interrogante, cargada de "nostalgia colonial", resuena con un dilema puesto en palabras por la teórica chilena Nelly Richard:

> Ser extensión periférica de los modelos centralmente promovidos por las redes metropolitanas, significa pertenecer a una cultura discriminada como *secundaria* respecto de la anterioridad y superioridad del Modelo: cultura de la "reproducción"

subversive possibilities of the "self-condemning" use of appropriated footage. The lessons the Cubans drew from Esfir Shub and the Soviet experiments, learned at Rome's Centro Sperimentale di Cinematografia along with those of neorealism, are unquestionably key here,[15] though the practice of found footage filmmaking resonates in Latin America for a number of reasons. From the post-Revolutionary travels of Diego Rivera, Sergei Eisenstein, and to the influence of Aleksandr Medvedkin and the Kino-Train on the Cuban *Cine Móvil* (and other subsequent adaptations of the *Cine Móvil* model elsewhere in Latin America), the histories of Soviet and Latin American cultural exchange merits more exploration.[16] More recently, exacerbated by the potential of digital technologies for generating identical, low-cost copies, the sale of pirated dubs of copyrighted media is a feature of the urban landscape, as indeed it is in many other places in the world. Alfredo Salomón references this phenomenon in his short *No D.R.* (2002; the title refers to the violation of *derechos reservados*, or copyright), intercutting a variety of anti-piracy warnings with laughing, movie-going audiences from *Nuovo Cinema Paradiso* (Giuseppe Tornatore, 1988). But, more critical here than the debates on the frontiers of intellectual property are the questions about originality raised with this practice. Where is the "voice" of the director, when the collagist highjacks the team behind the camera and the imagery they created? How does this question of voice and originality echo the dismissals of Latin American culture as derivative, plagiaristic, secondary, and imitative? Roberto Fernández Retamar opens his revindication of the Latin American as the monstrous, cannibalistic Caliban—rather than the spiritual Ariel, as proposed by Rodó—with an unnamed European journalist asking the author the question: "does a Latin American culture exist?"[17] This query, laden with "colonial nostalgia," resonates with a dilemma best characterized by Chilean theorist Nelly Richard:

> To be the peripheral extension of models centrally promoted by the metropolitan networks means to belong to a culture distinguished as secondary with respect to the anteriority and superiority of the model, to a culture of "reproduction," in which each image is an image reproduced until the very idea of an original is lost in the distance. Accustomed to images by means of copies deformed by illegitimate substitutions, I am, as a Latin American, obligated, in the absence of the originals, to take advantage of my deficit of originality, exaggerating the copy as a self-parodying vocation, pasting over cosmetically my lack of identity-property with the device of disguise, the allure of the borrowed or stolen, the ornamentality of the artificial.[18]

If what Hal Foster identified over a decade ago as an "archival impulse" in contemporary art, one that by its very nature can often "push the postmodern complications of originality and authorship to an extreme,"[19] then the Latin American articulation redoubles this push by performing its subversions within what is imagined as a "culture of reproduction." In this context, then, *cine reciclado* is not just one more strategy available to the Latin American experimental filmmaker, not simply "practical because it is so easy to use," as the Situationists proposed within the European context, but rather like de Andrade's embrace of the term "cannibal," it is an anti-colonial gesture of appropriation and resignification, a way of creating an "original" through the reproduction, the illegitimate, the borrowed, and the stolen.

Other instances of the practice point to literary and poetic roots: *Oración por Marilyn Monroe*, co-directed by Marisol Trujillo, Miriam Talavera, and Pepín Rodríguez, takes a poem by Ernesto Cardenal as the point of departure. As "20th Century-Fox" becomes shortened to simply "20th Century," both the poem and the montage of appropriated images make clear that the "prayer" is for much more than just the movie goddess, but for all of humanity, in a sweeping condemnation of false values, violence, inhumanity, war, and objectification in which the poet and the listener/viewer are all implicated:

> *Forgive, Lord, and forgive us*
> *for our 20th century*
> *for this colossal super-production in which*
> *all of us worked.*[20]

> en la que cada imagen es imagen de una imagen recopiada hasta que la idea misma de origen se pierda en lejanías. Iniciarse a las imágenes mediante réplicas deformadas por sustitutos bastardos obligó —en prescindencia de los originales— a sacar partido (latinoamericano) del déficit de originalidad exagerando la *copia* como vocación autoparódica: retocando la falta de identidad-propiedad con la sobremarca cosmética del disfraz en la brillosidad de lo prestado o robado, en la ornamentalidad de lo postizo.[18]

Si lo que Hal Foster identificó hace más de una década como un "impulso archivístico" en el arte contemporáneo, cuya naturaleza muchas veces puede "empujar al extremo las dificultades posmodernas de la originalidad y la autoría",[19] entonces la articulación latinoamericana redobla este empuje al realizar sus subversiones dentro de lo que se imagina como una "cultura de la reproducción". Entonces, en este contexto, el cine reciclado no es una estrategia más disponible para el cineasta experimental latino (no solo "práctica porque es tan fácil de usar", como los situacionistas propusieron dentro del contexto europeo), sino que, al igual que la aceptación de De Andrade del término "caníbal", es un gesto anticolonial de apropiación y resignificación, una forma de crear un "original" mediante la reproducción, lo ilegítimo, lo prestado y lo robado.

Otras instancias de esta práctica se retrotraen a raíces literarias y poéticas: *Oración por Marilyn Monroe*, dirigida por Marisol Trujillo, Miriam Talavera y Pepín Rodríguez, toma un poema de Ernesto Cardenal como punto de partida. Tan pronto como "20th Century-Fox" se transforma en "20th Century" [siglo xx], el poema y el montaje de imágenes apropiadas dejan en claro que la "oración" no es solo por la diosa del cine, sino por toda la humanidad, a través de una condena de gran alcance de valores falsos, violencia, crueldad, guerra y deshumanización en la que tanto el poeta como el oyente-espectador están implicados:

> Perdónala Señor y perdónanos a nosotros
> por nuestro 20th Century
> por esta Colosal Super-Producción en la que todos hemos trabajado.[20]

Hay una ironía trágica en la manera en la que el gobierno cubano ha tratado a uno de sus practicantes más talentosos de cine reciclado, Nicolás Guillén Landrián, sobrino del aclamado poeta afrocubano (y presidente por muchos años de la Unión Nacional de Escritores de Cuba) Nicolás Guillén. Producto del ICAIC y del estudio bajo la tutela de Joris Ivens, el cine radical de Nicolasito generó repetidos conflictos con las autoridades debido a su montaje irreverente e irónico. Ya no queda claro cuál fue el momento preciso (o los momentos) de transgresión. ¿Habrá sido aquel en el que el plano blanco y negro contrastado de Fidel Castro ingresando a la Plaza de la Revolución (en medio del canto entusiasta "¡Fi-del! ¡Fi-del!") aparece demasiado próximo a los acordes iniciales de *Fool on the Hill* [Tonto en la colina], de Los Beatles, en el cortometraje magistral *Coffea Arábiga* (1968), de Guillén Landrián? ¿Cuánto humor, ironía y ambigüedad se permiten dentro de un cine revolucionario? "Al parecer lo que vio el comandante en *Taller de Línea y 18* (1971) no le agradó en lo más mínimo", recuerda un amigo del cineasta acerca de la reacción de Castro luego de ver el documental experimental de Guillén Landrián sobre el reciclaje de camiones soviéticos para su utilización como transporte público.[21] El director fue encarcelado, sometido a tratamiento de electrochoques y expulsado del ICAIC. Con el tiempo, abandonó la isla y vivió sus últimos años exiliado en Miami.[22] Cerca del fin de su vida, recordó las razones oficiales de su expulsión al declarar que "la dirección del ICAIC lo consideraba incoherente con el contexto. Así me dijeron, que era incoherente con el contexto cubano".[23] La osadía formal del montaje en su cortometraje dista de ser incoherente, sino que resulta virtuoso en su dominio, además de reminiscente de la edición rítmica de Eisenstein, al entrelazar imágenes impresas ópticamente de explosiones atómicas, el Apollo 11, el movimiento por los derechos civiles norteamericanos, la poesía de su tío, los mártires de la lucha contra el colonialismo, campañas publicitarias públicas, *jingles* propagandísticos, discursos y eslóganes revolucionarios y más canciones de Los Beatles. La recordada secuencia de títulos de *Memorias del subdesarrollo* (1968), de Tomás Gutiérrez Alea, aparece reapropiada dos veces y el montaje dinámico deja en manos del espectador decidir qué imágenes

There is a tragic irony in the Cuban government's treatment of one is its most accomplished practitioners of *cine reciclado*, Nicolás Guillén Landrián, nephew of the celebrated Afro-Cuban poet (and long-time president of the Unión Nacional de Escritores de Cuba) Nicolás Guillén. A product of the ICAIC and a student of Joris Ivens, Nicolasito's radical films repeatedly ran afoul of the authorities due to his irreverent and ironic sense of montage. The precise moment (or moments) of transgression is no longer clear. Was it that the high-contrast stock shot of Fidel Castro entering the Plaza de la Revolución (to the enthusiastic chants of "Fi-del! Fi-del!") appears on the screen too close to the opening chords of the Beatles' *Fool on the Hill,* in Guillén Landrián's masterful short *Coffea Arábiga* (1968)? How much humor, irony, and ambiguity are permissible within a revolutionary cinema? One friend of the director remembers that after viewing Guillén Landrián's experimental documentary on the recycling of Soviet trucks for use as public transit, "it seems that what *el comandante* [Fidel Castro] saw in *Taller de Línea y 18* (1971) didn't please him in the least"[21] The director was jailed, subjected to electric shock treatment, and expelled from the ICAIC. Eventually, he left the island and lived out his last years in exile in Miami.[22] Near the end of his life, he recalled the official justifications for his expulsion, stating that: "the leadership of the ICAIC considered [an earlier found footage film, also masterfully executed, *Desde la Havana ¡1969! Recordar*, 1969] incoherent within the context. That's what they said, that it was incoherent within the Cuban context."[23] The formal bravura of his montage in this short is anything but incoherent, but rather virtuosic in its mastery and reminiscent of Eisenstein in its rhythmic edits, interweaving optically printed images of atomic blasts, Apollo 11, the US Civil Rights movement, his uncle's poetry, the martyrs of the struggle against colonialism, public service messages, advertising jingles, revolutionary discourses and slogans, and more music from The Beatles. The memorable title sequence of *Memories of Underdevelopment* (*Memorias del Subdesarrollo,* Tomás Gutiérrez Alea, 1968) appears re-appropriated twice, and the dynamic montage leaves it to the viewer to decide which of the images are, to use Leyda's word again, "self-condemning." As state propaganda, however, it is surely less than useful, as the glimpses of the revolutionary project that appear throughout are positioned neither to inspire nor to contrast with the images of imperialism and warfare. Rather they appear as part of a larger, nearly overwhelming collage of worlds in transition in the throes of upheavals in the late 1960s. Many young Cuban filmmakers today revere Guillén Landrián and his cinema, but the films remain little-known off the island.

One sign of the stature that Guillén Landrián has for Cuban filmmakers today is the number of young filmmakers who have incorporated quotations or tributes to him within their own work. These are then the appropriations of the appropriator, the cannibals who dine on cannibals. The Cuban still photographer and filmmaker Juan Carlos Alom typically works with hand-processed black-and-white 16mm footage, and is perhaps best known for his experimental films, which deploy forms that range from the diaristic essay (*Diario*, 2009, retracing the route of José Martí's last visit to Cuba) to the musical city-symphony (*Havana solo*, 2000). Atypical of his work is *Lo más alto que tu vuelas* (2001), a short dedicated to Guillén Landrián and which recycles segments of *Desde la Havana ¡1969! Recordar*. Made twelve years after Guillén Landrián's departure from the island and two years before his death, the dedication at the end of Alom's film is followed by the poignant intertitle: "I don't know if he is alive in Miami or dead". The dynamic of the citations with the appropriations of the appropriator is a double one, and not simply the part-for-whole reference to the original text.[24] The contexts referenced here are both that of Guillén Landrián's film and the original magazine articles and newsreels that he recycled.

The context in which Guillén Landrián is being rediscovered and re-evaluated—between Havana, Miami, San Antonio de los Baños, and New York City—contrasts in several important ways with the one in which he produced his remarkable body of work, starting with the diplomatic thawing between Havana and Washington, the principle barrier to Leyda's never-realized project. With the transition from photo-mechanical to digital duplication, the pace of appropriations accelerates exponentially, ever more ambitious recycling projects come to fruition and festivals devoted exclusively to the

son “autocondenatorias”, citando una vez más a Leyda. Sin embargo, como propaganda de Estado es más que inservible, ya que los destellos del proyecto revolucionario incluidos no están ubicados ni para inspirar ni contrastar las imágenes del imperialismo y de la guerra, sino que aparecen como parte de un *collage* mayor y apabullante de mundos en transición en la agonía de la agitación de fines de los años sesenta. Muchos cineastas jóvenes cubanos de la actualidad admiran a Guillén Landrián y su obra, aunque los films son prácticamente desconocidos fuera de la isla.

Prueba de la reputación actual de Guillén Landrián entre los cineastas cubanos es el número de estos últimos que han incorporado citas u homenajes al cineasta dentro de sus propias obras. Se trata, entonces, de una apropiación del apropiador, caníbales que se alimentan de caníbales. El fotógrafo y cineasta cubano Juan Carlos Alom trabaja con material blanco y negro en 16 mm revelado a mano y es conocido por sus filmes experimentales que despliegan formas que van desde el ensayo diarístico (*Diario* [2009], que sigue la ruta de la última visita de José Martí a Cuba) hasta la sinfonía musical urbana (*Havana solo* [2000]). *Lo más alto que tu vuelas* (2001) es un cortometraje atípico en su obra dedicado a Guillén Landrián y que recicla fragmentos de *Desde la Havana ¡1969! Recordar*. Realizado doce años después de la partida de Guillén Landrián de la isla y dos años antes de su muerte, la dedicatoria al final de la película de Alom es seguida del conmovedor intertítulo: “que no sé si estará vivo o muerto en Miami”. La dinámica de las citas con las apropiaciones al apropiador es doble, y compuesta no solo por la referencia

Poster for the 2nd International Festival of New Super 8 Cinema, Caracas, Venezuela, 1977.

subversive potential of cinematic cannibalism appear. New forms of piracy emerge, as with the Cubans who now purchase "el paquete semanal" ["the weekly package"] on the black market, gigabytes of pirated media delivered on an external hard drive, and all of it fodder for contemporary interventions, like *Entropía*, (Eliecer Jiménez Almeida, 2013), a bitter condemnation of the current state of the island, dedicated to Guillén Landrián and Santiago Álvarez.[25] Like all recycled cinema, each fragment in this type of cinema functions as a synecdoche for the context of its creation, for the earlier filmmakers cited, and for the needs and desires that led to that fragment's creation, as well as a testament to the anthropophagists's desire to repurpose that piece of archival media. These recyclers, like Oswald de Andrade and the rest of us cannibals, all want so badly to repossess that which "is not mine," and to put these fragments to work for our own agendas. Ripped from its original context, reused for other formal, ideological, communicative, and historical ends, and reworked to carry other meanings, radical montage recycles those fragments as part of an experimental media arts practice that, in spite of the silence of the specialists, grows and thrives in Latin America today.

1 Oswald de Andrade, "Manifiesto antropófago." In *Manifiestos vanguardistas latinoamericanos* ed. by Claudia Apablaza. La puebla de Cazalla: Ediciones Barataría, 2011, 168.

2 Carlos A. Jáuregui, *Canibalia: Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina,* 2nd revised ed. (Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/ Vervuert, 2008). For an important collection of essays on the arts of the European Renaissance within a trans-Atlantic context, see Claire Farago, ed., *Reframing the Renaissance: Visual Culture in Europe and Latin America, 1450–1650*. New Haven: Yale University Press, 1995.

3 R. H. Major, *Christopher Columbus: Four Voyages to the New World, Letters and Selected Documents*. New York: Corinth Books, 1961, 13–14.

4 José Enrique Rodó, *Ariel* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1942 [1900]); Roberto Fernández Retamar, *Calibán: apuntes sobre la cultura en nuestra América*. San Juan, P.R.: Callejon, 2003 [1971]. Aimée Cesaire similarly imagines Caliban as hero of a narrative of decolonization, in *Une Tempete* (1969).

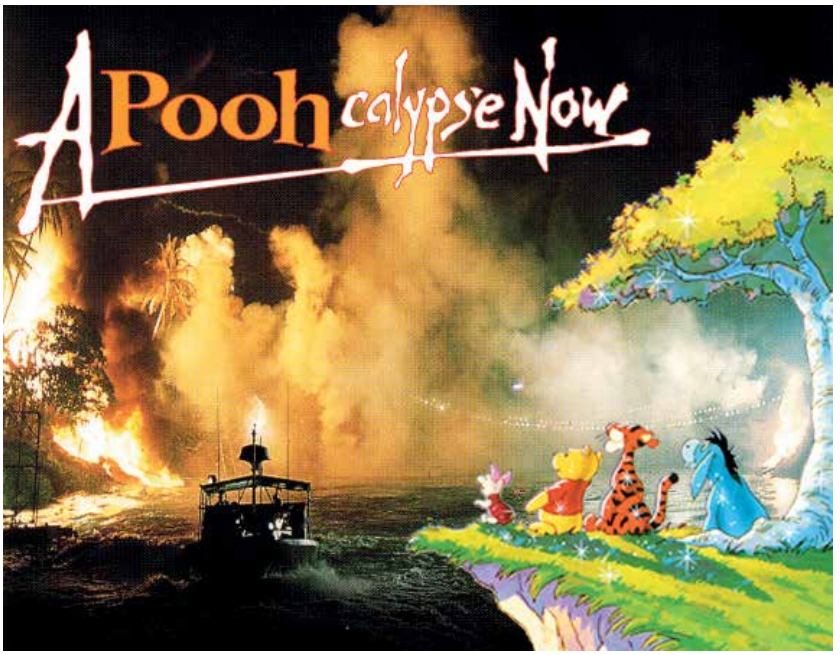
5 The most emphatic articulation of this position is found in William Arens, *The Man-Eating Myth: Anthropology and Anthropophagy*. Oxford: Oxford University Press, 1979.

6 Oswald de Andrade, "Manifiesto antropófago." In *Manifiestos vanguardistas latinoamericanos* ed. by Claudia Apablaza. La puebla de Cazalla: Ediciones Barataría, 2011, 168.

7 Christopher Dunn, *Brutality Garden: Tropicalia and the Emergence of a Brazilian Counterculture*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2001, 74.

8 P. Adams Sitney, *Visionary Film: The American Avant-garde* (Oxford: Oxford University Press, 1979), 330.

9 Quoted in P. Adams Sitney, "The Cinematic Gaze of



Artemio Narro, poster for *Apoohcalypse Now* (2002).

de la parte por el todo del texto original.[24] Los contextos abordados aquí son tanto el del filme de Guillén Landrián como aquel de los artículos de revistas y noticieros originales reciclados por él mismo.

El contexto en el que Guillén Landrián es redescubierto y reevaluado —entre La Habana, Miami, San Antonio de los Baños y Nueva York— es muy diferente al contexto en el que el cineasta produjo su obra sobresaliente, comenzando con la distensión entre La Habana y Washington (el impedimento principal del proyecto jamás realizado de Leyda). La transición de la duplicación fotomecánica a la digital aumentó el ritmo de las apropiaciones exponencialmente, posibilitando proyectos de reciclaje más ambiciosos y la aparición de festivales dedicados exclusivamente al potencial subversivo del canibalismo cinematográfico. También han surgido nuevas formas de piratería, como con los cubanos que en la actualidad compran "el paquete semanal" en el mercado negro: gigabytes de material pirateado entregado en discos rígidos externos y alimento para intervenciones contemporáneas, como *Entropía* (2013), de Eliecer Jiménez Almeida, una condena amarga del estado actual de la isla, dedicada a Guillén Landrián y Santiago Álvarez.[25] Al igual que todo el cine reciclado, cada fragmento de este tipo de película funciona como una sinécdoque del contexto de su creación, de los cineastas citados con anterioridad, de las necesidades y deseos que condujeron a la creación de ese fragmento y como testamento del deseo de los antropófagos por reapropiarse de ese fragmento de material de archivo. Estos recicladores, como Oswald de Andrade y el resto de nosotros los caníbales, desean con ansias reposeer lo que "no es mío" y colocar estos fragmentos a trabajar dentro de nuestras agendas propias. El montaje radical recicla estos fragmentos —arrancados de sus contextos originales, reutilizado con otros fines formales, ideológicos, comunicacionales e históricos y retrabajados para acarrear otros significados— como parte de una práctica audiovisual experimental que, a pesar del silencio de los especialistas, crece y prospera en la Latinoamérica de hoy.

1 Oswald de Andrade, "Manifiesto antropófago", en *Manifiestos vanguardistas latinoamericanos*. Ed. de Claudia Apablaza. La Puebla de Cazalla, Ediciones Barataria, 2011, p. 168.

2 Carlos A. Jáuregui, *Canibalia: Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, 2da ed. revisada. Madrid–Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2008. Para una colección importante de ensayos sobre el arte del Renacimiento europeo dentro del contexto transatlántico, ver Claire Farago, ed., *Reframing the Renaissance: Visual Culture in Europe and Latin America, 1450–1650*. New Haven, Yale University Press, 1995.

3 R. H. Major, *Christopher Columbus: Four Voyages to the New World, Letters and Selected Documents*. Nueva York, Corinth Books, 1961, pp. 13–14.

4 José Enrique Rodó, *Ariel*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1942 [1900]; Roberto Fernández Retamar, *Calibán: apuntes sobre la cultura en nuestra América*. San Juan, P.R., Callejón, 2003 [1971]. De manera similar, Aimée Cesaire imagina a Calibán como héroe de una narración de descolonialización en *Une tempête* (1969).

5 La articulación más enfática de esta postura se encuentra en William Arens, *The Man-Eating Myth: Anthropology and Anthropophagy*. Oxford, Oxford University Press, 1979.

6 Oswald de Andrade, "Manifiesto antropófago", p. 168.

7 Christopher Dunn, *Brutality Garden: Tropicalia and the Emergence of a Brazilian Counterculture*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2001, p. 74.

8 P. Adams Sitney, *Visionary Film: The American Avant-garde*. Oxford, Oxford University Press, 1979, p. 330.

9 Citado en P. Adams Sitney, "The Cinematic Gaze of Joseph Cornell" en *Joseph Cornell*. Nueva York, Museum of Modern Art, 1980, p. 73.

10 William C. Wees, *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*. Nueva York, Anthology Film Archives, 1993; *Found Footage Cinema Exposed:* Marente Bloemheuvel, Giovanna Fossati y Jaap Guldemond, eds., Ámsterdam, Amsterdam University Press-EYE Film Institute Netherlands, 2012; *Piedra, papel y tijera: el collage en el cine documental*. Madrid, Ocho y medio, 2009; Eugeni Bonet, ed., *Desmontaje: film, video/apropriación, reciclaje*. Valencia, IVAM, 1993; Antonio Weinrichter, *Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental*. Pamplona, Gobierno de Navarra-Punto de Vista, 2009.

11 Eugeni Bonet, "Manual de desmontaje: introducción", en *Desmontaje: film, video/apropriación, reciclaje*, p. 11.

12 La mejor introducción al cine de Santiago Álvarez es la colección de artículos y escritos de Edmudo Aray, *Santiago Álvarez, cronista del tercer mundo*. Caracas, Cinemateca Nacional, 1983. El equivalente en idioma inglés sería Michael Chanan, ed., *Santiago Álvarez*. Londres, British Film Institute, 1980.

13 Citado en las notas de proyección de *Arqueologías de la destrucción, 1958–2014*, una muestra en Haverford College's Cantor Fitzgerald Gallery. Más información disponible en: http://exhibits.haverford.edu/arqueologias/raphael-montanez-ortiz/. Para más información sobre Álvarez, ver Santiago Álvarez and Larry Morales, *Memorias para un reencuentro: Conversación con Santiago Álvarez*. La Habana, Unión, 2008.

Joseph Cornell," *Joseph Cornell*. New York: Museum of Modern Art, 1980, 73.

10 William C. Wees, *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*. New York, Anthology Film Archives, 1993; *Found Footage: Cinema Exposed* ed. by Marente Bloemheuvel, Giovanna Fossati, and Jaap Guldemond. Amsterdam: Amsterdam University Press/EYE Film Institute Netherlands, 2012; *Piedra, papel y tijera: el collage en el cine documental*. Madrid: Ocho y medio, 2009; Eugeni Bonet, ed., *Desmontaje: Film, Video/Apropriación, Reciclaje*. Valencia: IVAM, 1993, Antonio Weinrichter, *Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental*. Pamplona: Gobierno de Navarra/Punto de Vista, 2009.

11 Eugeni Bonet, "Manual de desmontaje: introducción," in *Desmontaje: Film, Video/Apropriación, Reciclaje*, 11.

12 The best introduction to the work of Santiago Álvarez is Edmudo Aray's collection of reviews and writings, *Santiago Álvarez, cronista del tercer mundo*. Caracas: Cinemateca Nacional, 1983. The English-language equivalent would be Michael Chanan, ed., *Santiago Álvarez*. London: British Film Institute, 1980.

13 Quoted in program notes for *Arqueologías de la destrucción, 1958–2014*, an exhibition at Haverford College's Cantor Fitzgerald Gallery, http://exhibits.haverford.edu/arqueologias/raphael-montanez-ortiz/ For more on Álvarez, see Santiago Álvarez and Larry Morales, *Memorias para un reencuentro: Conversación con Santiago Álvarez*. La Habana: Unión, 2008.

14 Chon A. Noriega, "Against the Archive: Rafael Montañez Ortiz's Deconstructivist Cinema," *Afterall* (Summer 2009), 16–26.

15 The parallels between and possible influence of Soviet cinema within the Latin American avant-garde deserve further exploration. See Eduardo de la Vega Alfaro, *La difusión e influencia del cine vanguardista soviético en México*. México: Cineteca Nacional, 2013 and Masha Salazkina, "Moscow-Rome-Havana: A Film-Theory Road Map," *October* 139 (Winter 2012), 97–116. Santiago Álvarez, for example, states that he did not become familiar with the work of Dziga Vertov until the 1970s, though he finds the comparison of their work apt [see Michael Chanan, *The Cuban Image*. London: British Film Institute, 1985, 15].

16 See Tobian Rupprecht, "Soviet Internationalism after Stalin: The USSR and Latin America in the Cultural Cold War." Ph.D. diss., European University Institute, 2012 and Daniela Spenser, *El triángulo imposible: México, Rusia Soviética y Estado Unidos en los años veinte*. México: Centro de Investigaciones e y Estudios Superiores en Antropología Social, 1998.

17 Fernández Retamar, ibid., 21.

18 Nelly Richard, "Cultural Peripheries: Latin America and Post-Modern De-centering," *boundary 2* vol. 20, no 3 (Autumn 1993), 157.

19 Hal Foster, "An Archival Impulse," *October* 110 (Autumn 2004), 4.

20 Ernesto Cardenal, *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas*. Medellin: Ediciones la tertulia, 1965, 5.

21 J. Manuel L. Herrera, *Nicolás Guillén Landrián en 3-D*. Miami: Brouwer & Brouwer, 2014, 13.

22 His final work, *Inside Downtown* (2001), captures his time in exile in Florida. I am grateful to Julio Ramos, Ernesto Livon-Grosman, Dean Luis Reyes, Jessica Gordon-Burroughs, Ruth Goldberg, and Joaquín Barriendos-Rodríguez, the participants in the panel "Cinematic Defiance: The Sayable and the Visible in Nicolás Guillén Landrián's Archive" presented Friday, May 29, 2015 at the annual meetings of the Latin American Studies Association (in San Juan, Puerto Rico) for additional insights in this artist's life and work.

23 http://manuelzayas.wordpress.com/2007/03/19/el-cine-postergado-entrevista-a-nicolas-guillen-landrian/

24 James Peterson unpacks the later in his essay "Making Sense of Found Footage," in *Found Footage Film*, ed. by Cecilia Hausheer and Chirstoph Settele. Luzern: Viper Festival, 1992, 57.

25 https://www.cubanet.org/reportajes/el-paquete-semanal-manda-en-los-hogares-cubanos/

14 Chon A. Noriega, "Against the Archive: Rafael Montañez Ortiz's Deconstructivist Cinema", *Afterall*, verano. Nueva York, 2009, pp.16-26.

15 Los paralelismos y la posible influencia del cine soviético en la vanguardia latinoamericana demanda una investigación mayor. Ver Eduardo de la Vega Alfaro, *La difusión e influencia del cine vanguardista soviético en México*. México, Cineteca Nacional, 2013 y Masha Salazkina, "Moscow-Rome-Havana: A Film-Theory Road Map", *October*, núm. 139, invierno de 2012, pp. 97-116. Santiago Álvarez, por ejemplo, ha dicho que no se familiarizó con la obra de Dziga Vertov hasta comenzados los años setenta, a pesar de hallar apropiada la comparación de sus filmes [ver Michael Chanan, *The Cuban Image*. Londres, British Film Institute, 1985, p. 15].

16 Ver Tobian Rupprecht, "Soviet Internationalism after Stalin: The USSR and Latin America in the Cultural Cold War" (disertación de doctorado). European University Institute, 2012 y Daniela Spenser, *El triángulo imposible: México, Rusia Soviética y Estado Unidos en los años veinte*. México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 1998.

17 Fernández Retamar, *op. cit*., p. 21.

18 Nelly Richard, "Periferias culturales y descentramientos posmodernos (marginalidad latinoamericana y recompaginación de los márgenes)", *Punto de vista*, XVI, núm. 40, 1990. p. 5. Disponible en: <http://www.bazaramericano.com/media/punto/coleccion/revistasPDF/40.pdf>

19 Hal Foster, "An Archival Impulse", *October*, núm. 110, otoño, 2004, p. 4.

20 Ernesto Cardenal, *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas*. Medellín, Ediciones la tertulia, 1965, p. 5.

21 J. Manuel L. Herrera, *Nicolás Guillén Landrián en 3-D*. Miami, Brouwer & Brouwer, 2014, p. 13.

22 Su último film, *Inside Downtown* (2001), registra su exilio en Florida. Agradezco a Julio Ramos, Ernesto Livon-Grosman, Dean Luis Reyes, Jessica Gordon-Burroughs, Ruth Goldberg y Joaquín Barriendos-Rodríguez, participantes del panel "Cinematic Defiance: The Sayable and the Visible in Nicolás Guillén Landrián's Archive", presentado el viernes 29 de mayo de 2015 en las reuniones anuales de la Latin American Studies Association (en San Juan, Puerto Rico), por la información adicional sobre la vida y obra de este artista.

23 Entrevista disponible en: <http://manuelzayas.wordpress.com/2007/03/19/el-cine-postergado-entrevista-a-nicolas-guillen-landrian/>

24 James Peterson desarrolla esto último en su ensayo "Making Sense of Found Footage", en *Found Footage Film*. Ed. de Cecilia Hausheer y Chirstoph Settele. Lucerna, Viper Festival, 1992, p. 57.

25 Véase: <https://www.cubanet.org/reportajes/el-paquete-semanal-manda-en-los-hogares-cubanos/>

Manuel DeLanda

Ism Ism

Manuel DeLanda

Ism Ism

Cuando llegué a Nueva York en 1975, me asombró ver los trenes pintados por completo, tanto por adentro como en el exterior. Quería participar como artista pero no me interesaba hacer *tags* [firmas con grafiti] porque todo el mundo hacía lo mismo. Entonces, comencé a modificar carteles. Luego de ser detenido un par de veces, dejé de hacerlo, pero mientras lo hice, fue genial. Esto ocurrió entre 1976 y 1980 aproximadamente.

Caminaba con un *cutter* recolectando bocas, ojos, narices y cabezas de animales de los diferentes carteles y luego atacaba un sector de la ciudad. Tuve mucha suerte, casi todas las estaciones del metro tenían el mismo afiche a la salida, una publicidad de Salem o Winston en la que el modelo no estaba fumando, sino que se veía el rostro de un tipo con una caja de cigarros a un lado.

When I first came to New York in 1975, I was amazed at the trains all painted outside and inside. I wanted to participate as an artist but I didn't really want to do tags because everybody was doing tags. So what I started doing was changing posters. Between (roughly) 1976 and 1980, after I got busted a few times, I stopped doing it. But, while I did it, it was great.

I would walk around with an X-Acto knife collecting mouths and eyes and noses and animal's heads from all the posters then attack an entire section of the city. I was very lucky at the time, the posters outside every subway station all had the exact same face because it was a Salem or a Winston campaign. The guy wasn't even smoking—it was just some guy with a big cigarette box right next to him.

Manuel DeLanda, *Ism Ism* (1979).

Esa imagen se repetía. De modo que, por ejemplo, uno tomaba el tren 6 o 4, la línea verde, en la calle 23 hasta la línea A y C en la octava, y la cara del tipo seguía allí. Entonces, me levantaba temprano con mi colección de bocas, *cutters* y pegamento, y atacaba todo un sector, luego regresaba a casa a dormir una siesta, esperaba a que hubiese mejor luz y salía nuevamente con mi cámara de Super 8 para filmar las reacciones de la gente. Todas aquellas personas que caminaban regularmente por la calle 23 habían visto los rostros con anterioridad y ahora decían "qué demonios, eso no estaba antes. Dios mío qué es eso...".

Las reacciones de la gente eran fantásticas. Esta película, de hecho, la hice como un proyecto para una clase de P. Adams Sitney. Estudiar con él fue una oportunidad increíble. Henry Jones y yo asistíamos a sus clases.

La noche en la que editaba la película, Harry Smith vino a casa (solía darle marihuana, esa era mi relación con él) y al verme editando, me pidió que le mostrara algunos de los planos. Estaba muy impresionado con las imágenes, y ya se pueden imaginar lo que significaba para un joven como yo escuchar a Harry Smith decir "esto es estupendo" y que, además, me ayudara con la edición. Me hizo algunas sugerencias y pasamos unas horas juntos esa noche.

Al día siguiente tenía la clase con P. Adams Sitney, donde mostraría la película. Entonces Harry se fue a su casa y yo, a mi clase. Justo antes de que mostrara mi película, Harry entró al salón. Él tenía esta manera maravillosamente irrespetuosa de dirigirse a P. Adams; supongo que P. Adams era una suerte de alumno de Harry, o al menos era más joven que él. De allí que este se dedicase a alborotar la clase y a interrumpirlo constantemente. A P. Adams le impresionó mucho el filme. Es una película silente, sencillamente documental. Lo único que me pidió al final fue: "¡No digas que la hiciste para mi clase porque puedo ir preso por esto!"

That poster would repeat everywhere. So, on 23rd street you'd go to, probably, the 6 and the 4 lines, the Green line, all the way to the A and C trains on 8th Avenue, and every block or so there would be that guy. So, I would get up early in the morning with my collection of mouths and knives and so on, and glue and attack an entire section. Then I'd go back home, take a little nap, wait until there was better light and go out again with my Super 8 camera to record the reactions of people. Everyone who had walked up and down 23rd street had seen the faces before and they would now be going: "What the hell? That wasn't here. Oh my God what is that..."

The reactions of people were fantastic. This film, by the way, was made as a class assignment for P. Adams Sitney. It was an incredible opportunity to study with him. Henry Jones and I were attending his class.

The night when I was editing the film, Harry Smith came over to my house—I used to give him pot (that was my connection with him). He saw me editing the film and he asked me to show him some of the shots. He was very impressed and, of course, you can imagine being a kid listening to Harry Smith telling him: "This is great stuff." So, he helped me edit. He gave me some suggestions and we spent a few hours on it that night.

The following day I had a class with P. Adams Sitney, in which I had to show the film. So Harry goes home and I go to P. Adam's class and, right before I get to show the film to him, Harry walks in. And Harry had this wonderfully disrespectful way of addressing P. Adams. I assumed P. Adams was kind of Harry's student, or at least was younger than Harry. So, Harry would be disrupting the class and constantly interrupting. P. Adams was very impressed with the film. It doesn't have any sound, it's just a documentary. The only thing he told me at the end of the class is: "Don't tell him you made it for my class because I can go to jail for this!"

Poli Marichal

Super 8 Experimental Film in Puerto Rico During the 1980s

Poli Marichal

El cine Super 8 experimental en Puerto Rico durante los ochenta

El cine Super 8 surgió en los años sesenta y tuvo su apogeo durante los setenta y parte de los ochenta. El formato Super 8, como su nombre lo indica, está compuesto de película celuloide en la que cada cuadro mide 8 mm, y se puede grabar sonido directo ya que incluye una cinta magnética en el extremo opuesto a las perforaciones del registro.

Como lo pequeño no quita lo valiente, este formato fue crucial para capturar la realidad de grupos marginados que luchaban en el clandestinaje, de movimientos sociales y políticos alternos o subversivos, y de cineastas y artistas visuales que buscaban romper con los esquemas tradicionales utilizados para poder experimentar con la imagen en movimiento. El hecho de que fuera un formato

Super 8 cinema emerged in the 1960s and reached its peak during the 1970s and early 1980s. The Super 8 format, as its name indicates, is composed of celluloid film in which each frame measures 8mm in width. It allows for direct sound recording on a magnetic strip on the edge opposite the film's perforations.

As the size of the format does not diminish its power, it was crucial for capturing the reality of marginalized groups and their clandestine struggles, alternative and subversive social and political movements, as well as the reality of visual artists and filmmakers who sought to break with traditional frameworks in order to experiment with the moving image. The fact that it was such an affordable format made it even more attractive to those who did not have the means to work in more expensive film formats.

tan económico lo hizo aún más atractivo para aquellos que no contaban con los medios para trabajar en formatos de cine más caros.

Durante los ochenta el Taller de Cine La Red de Puerto Rico fue un exponente de ambas tendencias: del cine documental independiente y contestatario, realizado por Eduardo Cánovas, Waldo Sánchez, Carlos Malavé y Kino García, y del cine experimental, realizado por quien escribe esto y por Luis Munet, en Ponce, quien estaba afiliado a nuestro grupo y que, inspirado por las técnicas que yo utilizaba, decidió desarrollar su propio estilo.

Otras exponentes del cine experimental en la isla en esa década fueron las realizadoras Mari Mater O'Neill y Frida Medín. O'Neill y Medín utilizaron primordialmente tanto el formato de 16 mm como el video para sus obras, por lo que no voy a ahondar en ellas ya que el enfoque de este escrito es el Super 8.

En 1982, cuando regresé a la isla luego de terminar una maestría en cine experimental, traje conmigo varios cortos en Super 8 que había realizado: *Underwater Blues* (1981), *Al Rojo vivo* (1981), *Ángeles* (1981-82), *Blinc-Blinc* (1981-82) y *Coffee Break* (1982), entre otros. Tenía muchas ganas de conocer a otros cineastas que estuvieran haciendo cine alternativo y fue mi hermana Tere la que me habló de Eduardo Cánovas y del Taller de Cine La Red. En este grupo de entusiastas del cine de pequeño formato encontré la camaradería y el respaldo que andaba buscando. Cánovas representaba el eje central y motor del grupo ya que era lo que llamamos en Puerto Rico un verdadero "fiebrú" del cine y tenía fuertes vínculos con la Federación Internacional de Cine Super 8. Varios de sus impactantes cortos habían sido exhibidos y galardonados en varios festivales. Gracias a su patrocinio y estímulo, varias de las películas que fuimos realizando compitieron en festivales internacionales de cine Super 8. En mi caso, y para gran sorpresa mía, varios de mis filmes experimentales ganaron el premio al mejor corto en festivales de Brasil, Canadá, Venezuela y Estados Unidos.

During the 1980s, Puerto Rico's Taller de Cine La Red exemplified both tendencies: in the production of the independent and anti-establishment documentary film made by Eduardo Cánovas, Waldo Sánchez, Carlos Malavé, and Kino García, and in experimental film, made by myself and Luis Munet in Ponce. Munet, who was affiliated with our group and inspired by the techniques I was using, decided to develop his own style.

Other examples of experimental cinema on the island in this decade were the directors Mari Mater O'Neill and Frida Medín. O'Neill and Medín used both 16mm and video equally in their work, into which I won't delve because the focus of this piece is on Super 8.

In 1982, when I returned to the island after finishing a master's degree in experimental film, I brought various shorts I had directed with me: *Underwater Blues* (1981), *Al Rojo vivo* (1981), *Ángeles* (1981-82), *Blinc-Blinc* (1981-82), and *Coffee Break* (1982), among others. I wanted to meet other filmmakers also making alternative cinema, and it was my sister, Tere, who told me about Eduardo Cánovas and the Taller de Cine La Red. In this group of small-format film enthusiasts, I found the camaraderie and support I was seeking. Cánovas was the group's central axis and driving force, since he was what in Puerto Rico we call a true film fanatic, and he had strong connections with the International Federation of Super 8 Cinema. Many of his striking shorts had been screened and had won awards at various festivals. Thanks to his support and encouragement, many of the films we were making competed in international Super 8 festivals. To my great surprise, several of my experimental films won awards for best short at festivals in Brazil, Canada, Venezuela, and the United States.

Ever since childhood, I was very enthusiastic about film. In high school, I made a Super 8 short with a few classmates. Although I received a Bachelors of Arts with a concentration in engraving, I had already discovered my love for animated film and worked in an animation studio that made commercials in order to help finance my education. When I got into

Poli Marichal, *Underwater Blues* (1981).

Poli Marichal, *Al rojo vivo* (1981).

Poli Marichal, *Blues tropical* (1982).

Desde pequeña fui muy aficionada al cine y ya en la escuela superior había hecho un corto en Super 8 con unos amigos del colegio. Aunque hice un bachillerato en arte con concentración en grabado, ya había descubierto mi afición al cine animado y trabajaba en un taller de animación en el que hacía comerciales para poder subvencionar mis estudios. Por ello, al abordar el cine experimental, decidí combinar técnicas de grabado, como el rayado que se hace en *intaglio*, pero esta vez en la emulsión fílmica. También usaba el cloro diluido como si fuera ácido para reducir las capas de la emulsión y utilizaba rotuladores a base de alcohol y tinta china para escribir y pintar sobre la película, que muchas veces ya había sido expuesta y contenía imágenes que yo alteraba a mi gusto. Lo que más me interesaba era usar el medio para crear piezas en donde se combinaba lo político y lo poético, lo real y lo onírico, lo simbólico y lo expresionista. El cine, ese séptimo arte que tanto se ha usado para enajenar, también se puede usar para abrir vías de percepción que están latentes en todos nosotros. En otras palabras, para "craquearle" la cabeza a la audiencia y sacarla de su modorra habitual.

Este texto es un fragmento adaptado de "El cine Super 8 experimental en Puerto Rico durante los ochenta". Ponencia presentada el en International Congress of the Latin American Studies Association, San Juan, Puerto Rico, Mayo de 2015.

experimental film, I decided to combine printing techniques (such as intaglio engraving), but this time on film emulsion. I used diluted chlorine the way one would use acid in etching to reduce the emulsion layer, and pens soaked in alcohol and Chinese ink to write and paint on the film—which was often already exposed and contained images that I altered as I wished. I was most interested in using the medium to create pieces that combined the political and the poetic, the real and the oneiric, the symbolic and the expressionistic. Film, that seventh art which has so frequently been used to alienate, can also be used to open channels of perception that are latent in all of us. In other words: it can be used to break open the audience's mindset and lift it out of its habitual drowsiness.

This text is a fragment adapted from "El cine Super 8 experimental en Puerto Rico durante los ochenta." Paper presented at the International Congress of the Latin American Studies Association, San Juan, Puerto Rico, May 2015.

The Appropriations of Che's Image

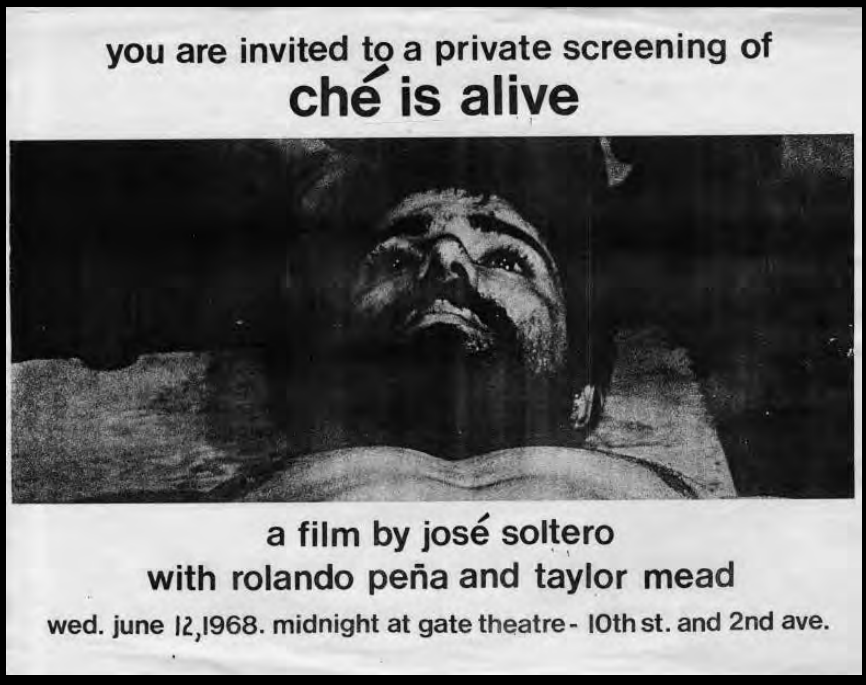
One of the most disputed and re-appropriated images produced in the history of Latin America is the image of Ernesto "Che" Guevara.

Pedro Chaskel, *Una foto recorre el mundo* (1981).

Leandro Katz, *El día que me quieras* (1997).

Apropiaciones de la imagen del Che

Una de las imágenes más disputadas y reapropiadas que se produjo en la historia de América Latina ha sido la imagen de Ernesto “Che” Guevara.


you are invited to a private screening of
ché is alive
a film by josé soltero
with rolando peña and taylor mead
wed. june 12,1968. midnight at gate theatre - 10th st. and 2nd ave.

José Rodriguez Soltero, poster for *Dialogue with Che* (1968).

Miguel Coyula, *Memorias del desarrollo* (2010).

Experimental Cinema in Cuba?

Luisa Marisy

¿Cine experimental en Cuba?

Luisa Marisy

While, by and large, Latin American experimental cinema and video art are mostly unfamiliar to audiences abroad, the situation persists even within Latin America itself, thanks to insufficient networks for the exchange of information. Generally speaking, the development of experimental cinema and video art produced on our continent took place in a wide variety of different ways. In the last decade, the project *Visionarios*[1] (Visionaries) stands out as one of the few attempts to historicize experimental audiovisual production in the region. The present essay proposes to expand that research and to offer a complementary analysis to more panoramic treatments of the topic.

Only three months after the victory of the armed insurrection that established the proletarian revolution in Cuba, the newly-formed revolutionary government moved to create the first of many cultural institutions that would come to inhabit the island over the years: the Cuban Institute of Cinematographic Art and Industry [*el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos*], generally known by the acronym ICAIC. A daunting task awaited ICAIC's founders, given that, in the absence of archives or a cinematheque responsible for their preservation, the vast majority of the films (including both silent and sound films) made during the period of the Republic were lost. Thanks to research conducted by a group of experts on Cuban cinema,[2] today we are familiar—on paper, at least—with the technical details and synopses of the first truly Cuban cinematographic productions, which were largely defined by their commercial character.

We cannot, however, fail to mention a film that has little to do with the soap opera genre that characterized most Cuban cinema at the time: the documentary *El Mégano* (1955), directed by Julio García Espinosa, in collaboration with Alfredo Guevara, Tomás Gutiérrez Alea, and José Massip, all of whom would be among the founders of ICAIC in March of 1959. Shot in black-and-white 16mm, with photography by Jorge Haydú and music by Juan Blanco, the documentary—indebted to the classic Italian Neorealism of the 1940s and early 1950s that profoundly influenced its makers—represents a denouncement of the difficult living and working conditions confronting coal minders from Ciénaga de Zapata, a remote area near the Bay of Pigs in the southern part of Cuba. For this reason, the film was seized by censors from the Batista government, though a copy was rescued after the Revolution.

Prior to the foundation of ICAIC, a curious event in Cuban cinematography took place in 1958: the creation of the Ariguanabo Pro-Cinema Group [*Agrupación Pro Cine Ariguanabense*] (APCA), made up of a group of workers and students from San Antonio de los Baños, who had been making 8mm films since 1952.

Film enthusiasts and brothers Eulalio and Vicente Cruz created short, silent fiction films in 8mm black and white. Their first film was a science fiction movie entitled *El invasor marciano*, concerning the arrival of a robot from Mars on Earth. The film relied on homemade "special effects" generated by a group of the directors' family members and friends. By 1958, this informal group of filmmakers had already produced the horror and suspense films *La herencia maldita* (1953) and *Lobos del Mar* (1955), both directed by the Cruz brothers; *Contrabando* (1957), a crime thriller by Osvaldo Ordaz; and the silent, 8mm *El cayo de la muerte* (1958) by Vicente Cruz, the group's first film in color.

The amateur film movement that originated in San Antonio de los Baños was made up of workers from a diverse range of professions as well as students. Having made five films, in 1958 they decided to form the Ariguanabo Pro-Cinema Group (APCA) with the intention of energizing and organizing their productions and finding ways to begin to work in 16mm. APCA was self-financed, with the costs associated with its films paid from the salaries of those who were working, and membership fees collected from the families of those who were still students. By the next year, 1959, they were already working in 16mm and had produced four fiction films.

The members of APCA managed to convince

El cine experimental y el videoarte de América Latina resultan casi por completo desconocidos en otras latitudes y aun entre los propios países de Latinoamérica, debido a la inexistencia de una adecuada red de intercambio de información. En general, en nuestro continente, el desarrollo del cine experimental y el videoarte tuvo trayectorias muy variadas. En la última década se destaca el proyecto *Visionarios*[1] como uno de los pocos intentos de historizar la producción audiovisual experimental de la región. El presente ensayo propone ampliar la pesquisa y ofrecer un análisis complementario a unos tratamientos más panorámicos del tema.

A solo tres meses del triunfo de la insurrección armada que instauró en Cuba una revolución proletaria, el naciente Gobierno Revolucionario, decidió crear la primera de las tantas instituciones culturales que con el tiempo habrían de poblar la isla: el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, generalmente reconocido por las siglas ICAIC. Un ardua tarea esperaba a los fundadores del ICAIC, pues la mayor parte de la producción cinematográfica del período republicano (tanto silente como sonora) estaba prácticamente perdida debido a la inexistencia de un archivo o cinemateca que se encargara de su preservación. Gracias a las investigaciones realizadas por algunos estudiosos del cine cubano[2] han llegado hasta nuestros días —al menos en papel— las fichas técnicas y sinopsis de las primeras producciones cinematográficas netamente cubanas, caracterizadas en su mayoría por su naturaleza comercial.

Sin embargo, no podemos obviar la mención de un filme alejado del estilo *soap-opera* que caracterizó buena parte del cine cubano de entonces. Se trata del documental *El Mégano,* realizado en 1955 por Julio García Espinosa, en colaboración con Alfredo Guevara, Tomás Gutiérrez Alea y José Massip, quienes en marzo de 1959 formarían parte del núcleo fundador del ICAIC. Realizado en blanco y negro y en 16 mm, con fotografía de Jorge Haydú y música de Juan Blanco, el documental —deudor del neorrealismo italiano que había influido bastante a sus realizadores durante su etapa formativa en Italia— constituye una denuncia de las duras condiciones de vida y de trabajo de los carboneros residentes en la Ciénaga de Zapata, una aislada zona ubicada cerca de la Bahía de Cochinos, al sur de Cuba. Por tal motivo fue secuestrado por los censores del gobierno de Batista, pero se pudo rescatar una copia después del triunfo de la revolución.

Un dato curioso en la historia de la cinematografía cubana anterior a la fundación del ICAIC es la creación en 1958 de la Agrupación Pro Cine Ariguanabense (APCA), conformada por un grupo de trabajadores y estudiantes de San Antonio de los Baños, aficionados al cine, que venían realizando películas en 8 mm desde 1952.

Los hermanos Eulalio y Vicente Cruz, amantes del cine, realizaron pequeños filmes de ficción en blanco y negro, silentes y en formato 8 mm, y debutaron con una película de ciencia ficción titulada *El invasor marciano*, cuyo argumento se basaba en la llegada a la Tierra de un robot proveniente del planeta Marte, asimismo contaba con "efectos especiales" realizados artesanalmente por un grupo de amigos y familiares de los directores. Este informal conjunto de realizadores, a partir de ese momento y hasta 1958, produjo los filmes *La herencia maldita* (1953), de terror y misterio, y *Lobos del Mar* (1955), ambos dirigidos por los hermanos Cruz; *Contrabando* (1957) un policiaco realizado por Osvaldo Ordaz y *El cayo de la muerte* (1958) de Vicente Cruz, primer filme a color realizado por el grupo, aún en 8 mm y silente.

Este movimiento de cine aficionado, que se había gestado en San Antonio de los Baños estaba integrado tanto por trabajadores de las más diversas profesiones como por estudiantes. Con cinco películas en su haber, deciden crear en el año 1958 la Agrupación Pro Cine Ariguanabense, con la intención de dinamizar y organizar el trabajo y buscar la manera de utilizar película de 16 mm. La APCA se autofinanciaba y el costo de las películas salía del salario de los que trabajaban y de las cuotas que debían pagar los

a promoter to screen their films at the San Antonio de los Baños Craftsmen's Center. On April 27, 1959, the first public presentation of their work was held, announced in writing and over loudspeakers with the following words:

> *For the first time, The Ariguanabo Pro-Cinema Group (APCA) proudly presents for public consideration: MOVIES AND DOCUMENTARIES*

The show generated so much excitement that the promoter was forced to schedule a repeat screening that same night so that all the people who did not get into the first screening were able to attend. He expressed surprise that the movies were more popular than those starring Humphrey Bogart.

Although the films that came out of the amateur cine club movement in Ariguanabo are not, strictly speaking, experimental in narrative or conceptual terms, they did demonstrate a high degree of creativity, above all when it came to "special effects" and the ways in which they made reference to certain classics from film history, such as *King Kong* in *El cayo de la muerte*.

The cultural significance of APCA lies not only in the fact that its members were able to produce four documentaries, two color films, and a weekly newsreel in less than a year, but in its social and cultural reach and its impact on life in Ariguanabo. Each Saturday, for instance, the group held discussions on cinema at the Craftsmen's Center. They also programmed a series of children's films at the local elementary school, built a photographic lab and founded a small library, began to move toward founding an APCA film studio, and even began to dream about, design, and develop programming for a film school that would train talented youth for careers in film. This dream was not realized until December 1986, with the founding of the San Antonio de los Baños International School of Film and Television.

Following the Revolution, when the universities re-opened in 1959, some of APCA's members picked up (or started) their studies again. In 1960, after once again screening their films to the same acclaim that greeted their first presentations, they decided to put an end to their work in film in order to lend their efforts to the urgent task of the Revolution.

From the moment of its creation, ICAIC was committed to producing weekly newsreels that showed each step of the revolutionary process then taking place on the island, capturing the spirited mood, the so-called "revolutionary epic" in which a large part of the population was participating. At first, their format resembled that of the newsreels made during the Republican period, but, gradually, the ICAIC Latin American Newsreel began to take on a personality of its own, becoming one of the most eagerly awaited features of programs at cinemas throughout the country, both for the freshness and confidence with which it delivered the news and the unorthodox ways in which it provided reports on the most pressing topics in Cuban life. The importance of the Newsreel—whose first releases were directed by Alfredo Guevara, founder and president of the ICAIC, and then Santiago Álvarez—was connected to its role as a de facto school for the training of new Cuban filmmakers.

Indeed, in *Newsreel* Number *49,* made in 1960 while the traditional pre-Revolutionary style was still being used, the announcer reports on "the interventions of Yankee film distribution businesses," and goes on to maintain that "revolutionary films from all over the world, once hidden and destroyed by these businesses, will now be seen." This bit of news reveals the monumental task before the Cuban Institute of Cinema: altering the cinematographic landscape with "revolutionary" films that gave voice to the sweeping changes taking place in the country on political, social, and cultural levels. This is the moment of "epic" productions designed to document those changes and highlight the achievements of the nascent proletarian Revolution. Therefore, the first examples of Cuban cinema focused on the recently concluded evolutionary "epic" and the fight for independence waged by Spanish colonialists during the second half of the 19th century.

Not all filmmakers were caught up in this epic revolutionary current; in fact, some worked in other, diametrically opposed modes. The polemical film *PM*, for instance, anticipates the work of the Danish group DOGMA 95. Its conception and production rely on many of the principles that would appear years later in the manifesto

familiares de los que aún eran estudiantes. Al año siguiente (1959) ya estaban filmando en 16 mm y produciendo cuatro películas de ficción.

Los miembros de la APCA consiguieron convencer a un empresario para exhibir sus películas en el Círculo de Artesanos de San Antonio de los Baños, y el 27 de abril de 1959 se hace la primera presentación pública, que fue anunciada por escrito y por megáfono en los siguientes términos:

> La agrupación PRO CINE ARIGUANABENSE (APCA) se permite presentar por primera vez a la consideración del público: PELÍCULAS Y DOCUMENTALES

La exhibición de estas películas alcanzó tal éxito que el empresario se vio obligado a dar una doble función esa noche para que pudiera asistir todo el público que se había quedado fuera de la sala y llegó a expresar, con asombro, que esas películas habían tenido más éxito que las de Humphrey Bogart.

Aunque los filmes resultantes de este movimiento de cineclub aficionado en Ariguanabo no pueden considerarse propiamente experimentales en términos narrativos o conceptuales, sí mostraban una gran dosis de creatividad sobre todo en los "efectos especiales" y en la manera en que "citaban" algunos clásicos de la historia del cine, como por ejemplo la referencia a *King Kong* en *El cayo de la muerte*.

La significación cultural de la APCA no radica solamente en el hecho de que consiguieran producir en apenas un año cuatro documentales, dos películas a color y un noticiario semanal, sino en su proyección social y cultural y en la resonancia que tuvieron en el entorno ariguanabense, pues cada sábado organizaban un cine debate en el Círculo de Artesanos, también prepararon un ciclo de películas infantiles para la creche[3] municipal, construyeron un laboratorio fotográfico, fundaron una pequeña biblioteca, iniciaron las gestiones para establecer el estudio cinematográfico APCA y hasta llegaron a diseñar, programar y soñar con la creación de una escuela de cine para formar a los jóvenes talentos que dieran continuidad a su labor. Este último sueño se vio cumplido cuando, en diciembre de 1986, se inauguró en San Antonio de los Baños la Escuela Internacional de Cine y Televisión.

En 1959, con la reapertura de las universidades, algunos de los miembros de la APCA retomaron sus estudios, otros decidieron iniciarlos, y finalmente en 1960, después de presentar nuevamente sus películas, repitiendo el éxito de la primera exhibición, decidieron dejar el trabajo a un lado para integrarse a las perentorias tareas de la revolución.

Desde los primeros momentos de su creación, el ICAIC se dedicó a producir un noticiero semanal para mostrar cada paso del proceso revolucionario que tenía lugar en la isla, y recoger así toda esa efervescencia que involucraba a la mayor parte de la población y que se conoce como "la épica revolucionaria". Los noticieros comenzaron a realizarse con un formato similar al de otros "noticiarios" de la época republicana, pero gradualmente el *Noticiero ICAIC latinoamericano* fue adquiriendo personalidad propia y se convirtió en uno de los momentos más esperados de la tanda cinematográfica en cualquier cine del país, por la frescura y el atrevimiento con que se abordaban las noticias y la manera poco ortodoxa que se empleaba para la realización de reportajes sobre temas candentes de la realidad cubana. Otro importante valor de este noticiero, dirigido en sus primeras emisiones por Alfredo Guevara, presidente fundador del ICAIC y después por Santiago Álvarez, uno de los grandes del cine cubano, fue el hecho de que se convirtió en una verdadera escuela para la formación de los nuevos cineastas cubanos.

Precisamente en el noticiero número 49 de 1960, cuando todavía conservaban el estilo tradicional de *noticiario republicano,* el locutor informa sobre "la intervención de las empresas yanquis distribuidoras de películas" y a continuación asegura que "ahora sí podremos ver películas revolucionarias de todos los países del mundo, antes ocultadas y destruidas por estas empresas". Esta noticia revela la descomunal tarea que tenía por delante el Instituto Cubano de Cine: comenzar a cambiar el panorama cinematográfico con la producción de filmes "revolucionarios" que fueran portadores de los dramáticos cambios que se estaban produciendo a nivel político, social y cultural en el país, por lo tanto ese fue el tiempo de las producciones épicas, destinadas a mostrar esos cambios y destacar los logros de la naciente revolución proletaria. Las primeras producciones del cine cubano se enfocaron entonces, en la

of the movement headed by Lars Von Trier: shot in natural spaces with handheld cameras, using direct and ambient sound in the soundtrack, and avoiding any kind of special effects, the film is difficult to categorize in any one genre. In another echo of the rules laid out by DOGMA 95, the importance of the script is emphasized.

Made in 1961 by Sabá Cabrera and Orlando Jiménez Leal, with photography by Néstor Almendros, *PM* marks a turning point in Cuban cinema. The film takes place on a single night and begins and ends dockside in Havana with the arrival and departure of the ferry from Regla.[3] In these locations, the directors portray scenes in bars by the port and Playa de Mariano, where popular musicians would play and workers from the lower classes would go to dance and drink at night in truly sordid and decadent surroundings.

Relying only on low levels of nocturnal light available in these dive bars, or out in the street, the images are dim and grainy, and the indiscreet camera sometimes gets so close to the dancers that the imagery turns abstract. Nonetheless, and despite its intrinsic aesthetic value and the formal experimentation required to film in such conditions, the world depicted in *PM* (the title is a direct reference to the schedules kept by the people captured by the camera) did not sit well with the authorities, who preferred to show other kinds of films featuring the resurgent "new man": a person freed of vices by the Revolution, and not the so-called "dregs of the past." Government decrees had abolished prostitution, gambling, and other vices, thus it was inconceivable to admit that three years after their victory such activities would still be visible in the public sphere.

The controversy that erupted when *PM* was censored led to a meeting at the National Library, convened by the island's political authorities. A large contingent of intellectuals was invited and Fidel Castro delivered a speech that would circulate under the title "Words to the Intellectuals," in which he defined the Cuban political culture. It can be summed up in a single sentence: "Within the Revolution, everything; outside the Revolution, nothing."[4]

The new animation department of the ICAIC broke with the traditional formulas that characterized the style of Walt Disney. Directors used live action and animation, and did not limit themselves to strictly realistic designs for their characters. The films from this first decade are notable for the boldness of their formal investigations and image design, features that would continue to characterize Cuban cartoons produced after 1959.[5]

Under the umbrella of this new style were several of the shorts directed by the visual artist Jesús de Armas, including the notable *La quema de la caña* (1961), an eight-minute short with drawings and sets created by children as part of an exercise that can be considered a direct precursor to the Children's Creative Workshop, which developed in the following decades under the auspices of the animation studios of ICAIC. A few years later, in 1965, the same director made *Pantomina amor No. 1*, a conceptually abstract work with an experimental aesthetic —its figures are composed of nothing more than lines drawn on a flat background—in which the characters simply embrace one another in the middle of a pantomime. Two years later he directed *La frontera* (1967), a reflection on the notion of boundaries. The imagery is totally abstract, and consists of concentric circles that begin to move until they eventually form a border that is impossible to cross.

Hernán Henríquez, another of the founding directors of the Animation Department, was responsible for *Osain* (1966), a film just over ten minutes long that deals with the subject of Afro-Cuban culture. In this film, drawings in the style of Wilfredo Lam form abstract images, accompanied by a soundtrack informed by African music, but with abstracted qualities.

Continuing down the path of experimentation in Cuban animated films, one cannot fail to mention the short *Un sueño en el parque* (1965), with screenplay and drawings by the poet and writer Luis Rogelio Nogueras, which reveals strong Cubist influences and deals with themes of love in times of war.

There have been only a few isolated examples of experimental shorts in the field of animated cinema since the 1960s. One such film is *Palabras móviles*, directed by Mario García Montes and realized with the participation of four children between the ages of six and ten under the auspices of the Children's Creative Workshop, administered by García Montes himself and David Ehlrich.

Throughout the world, the 1960s found

recién finalizada epopeya revolucionaria y en las luchas por la liberación colonial española que tuvieron lugar en la segunda mitad del siglo XIX.

Sin embargo, no todos los cineastas y realizadores se sumaron a dicha corriente épico-revolucionaria, varios trabajaron en otros discursos diametralmente opuestos. Es así que algunos realizadores, anticipándose al grupo danés DOGMA 95, realizaron el polémico filme *PM*, que aplicó en su concepción y realización muchos de los principios que años después aparecieron en el manifiesto del movimiento liderado por Lars Von Trier: rodaron en espacios naturales, con sonido directo y construyendo la banda sonora con sonido ambiente, emplearon la cámara en mano, no utilizaron en ningún momento efectos especiales y el trabajo resultante es difícil de ubicar en algún género reconocible. Finalmente, y retomando otro de los postulados descritos por DOGMA 95, se evidenció la efectividad del guion.

PM, realizado en 1961, por Sabá Cabrera y Orlando Jiménez Leal, con fotografía de Néstor Almendros, marcó un antes y un después dentro del cine cubano. El filme transcurre en una sola noche y tiene principio y fin en el embarcadero de la habanera lanchita de Regla,[4] para luego adentrarse en los bares del puerto y de la Playa de Marianao, donde tocaban músicos populares y acudían los trabajadores de las clases más humildes a bailar y beber en las noches, en ambientes realmente sórdidos y decadentes.

Al filmar solo con la pobre iluminación nocturna de las calles o del interior de esos antros, las imágenes son difusas, el grano se abre y la cámara, indiscreta, a veces se acerca tanto a los bailadores que lo filmado se vuelve casi abstracto. Sin embargo, a pesar de sus valores estéticos intrínsecos y de la experimentación formal que implicaba acometer una filmación en esas condiciones, lo que se mostraba en *PM* (el título es una alusión directa a la franja horaria en que se distraen las personas capturadas por la indiscreta cámara) no fue del agrado de las autoridades, que preferían exhibir otro tipo de filmes en los que se mostrara al *hombre nuevo,* libre de vicios, surgido del triunfo de la revolución y no los llamados *rezagos del pasado*, pues por decretos gubernamentales se habían abolido la prostitución, los juegos de azar y otros vicios y no era concebible que, a tres años del triunfo, estos se pusieran de manifiesto aún en un sector de la sociedad.

El debate provocado por la censura de *PM* dio lugar a una reunión convocada por las autoridades políticas de la isla en la Biblioteca Nacional, a la que fue invitado un numeroso grupo de intelectuales y en la que Fidel Castro pronunció un discurso que trascendería con el título de "Palabras a los intelectuales". En dicho discurso se definiría la política cultural cubana aún vigente y cuya síntesis quedó plasmada en una frase: "dentro de la revolución todo, fuera de la revolución, nada".[5]

En el recién estrenado ICAIC se creó un Departamento de Animación que desde sus primeras producciones rompió con las fórmulas tradicionales de la animación al estilo Walt Disney, pues los directores recurrieron a la media animación y al diseño no realista de los personajes. Se aprecia en los filmes resultantes de esta primera década una clara intención de búsquedas formales en el diseño de imágenes, elemento que caracterizó entre otros al dibujo animado cubano producido después de 1959.[6]

Dentro de este nuevo estilo se inscriben algunos de los cortos dirigidos por el artista de la plástica Jesús de Armas, entre los cuales vale destacar *La quema de la caña* (1961), corto de 8 minutos, con dibujos y escenografías realizadas por niños. Este es un ejercicio que podemos considerar como antecedente directo de los Talleres de Creación Infantil que, en décadas posteriores, se desarrollaron en los ampliados Estudios de Animación del ICAIC. Pocos años después, en 1965, el mismo director realiza una obra conceptualmente abstracta, en la que se aprecia la estética experimental de unas figuras dibujadas solo a línea sobre un fondo plano, y que tituló *Pantomima amor Nº1,* en la que los personajes simplemente se abrazan en medio de una pantomima. Dos años después, De Armas dirigió *La frontera* (1967), que es una reflexión sobre el concepto de los límites. La imagen es de una abstracción total conformada por círculos concéntricos que se empiezan a mover, hasta un punto en que se crea un límite imposible de sobrepasar.

Hernán Henríquez, otro de los directores fundadores del Departamento de Animación del ICAIC, realizó *Osain* (1966), un filme de poco más de diez minutos que aborda el tema de la cultura afrocubana a partir de dibujos de Wifredo Lam,

the arts marked by profound ruptures, deep questioning, and dramatic changes. Kinetic work and kinetic light-art began to emerge, with important developments in Latin American countries like Argentina, Brazil, Venezuela, and México. In Cuba, this took place in a less visible way.

Following these developments closely were the Cuban filmmaker, actor, and poet Enrique Pineda Barnet, the Romanian kinetic artist Sandú Darié (who was living in Cuba at the time), and the photographer Jorge Haydú, the key members of a group of artists at work on an unusual project: *Cosmorama*.[6] The creators defined the short as "spatial poem number 1—an experimental study in forms and moving structures, with light and color, that result in the ongoing creation of plastic images."

A test of the capabilities of ORWO film stock was the point of departure for a collective creative exercise enriched by the kinetic practice of Sandú Darié, the electroacoustic music of Carlos Fariñas, the compositions of the Hungarian musician Bela Bartok, as well as pieces by Pierre Henry and Pierre Schaeffer—mixed across fourteen tracks—and a narrative structure based on a poem by Pineda Barnet himself. Jorge Haydú's cinematography and Roberto Bravo's editing transform the few brief minutes of *Cosmorama* into one of earliest Latin American examples of a kinetic audiovisual work. This film represents a paradigmatic moment in Cuban experimental cinema, one that serves as a point of reference for artists who have expanded their practices to include video. Although, strictly speaking, *Cosmorama* is not video art (the term did not even exist at the time), it shares points of contact with certain formal and conceptual aspects of video art practices.

This experimental strain in Cuban cinema appears in two other works by Pineda Barnet: *Juventud, Rebeldía, Revolución / JR2* (1969), documentation of a happening and installation addressing with the role played by youth in the revolutionary events of the 1960s; and *Ñame* (1970), a reflection on volunteer work based on an astute selection of printed texts and images, camera animation, a few shots in 16mm, and dynamic editing, giving the work a unique position in the context of the nation's cinema. Over time, Pineda Barnet's practice also began to incorporate elements of video art and experimental video. Two experimental works separated by several years are quite close conceptually speaking, and provide a measure of the ongoing nature of the search for new forms characteristic of this particular artist's work. These are the fiction short *First (Así como nosotros*, 1998) featuring an excellent monologue performed by Héctor

Enrique Pineda Barnet, *Cosmorama* (1964).

con los que conforma imágenes abstractas, acompañadas por una banda sonora de raíces afro, pero también abstracta.

Al seguir la senda de la experimentación en los filmes de animación cubanos, resulta obligatoria la mención del corto *Un sueño en el parque* (1965) con guion y dibujos del poeta y escritor Luis Rogelio Nogueras, en el que se ven unos diseños de fuerte influencia cubista y se aborda el tema del amor en tiempos de guerra.

En el terreno del cine de animación, posterior a la década de los sesenta, solo hubo algunos ejemplos aislados de cortos experimentales, como el filme *Palabras móviles* (1992), dirigido por Mario García Montes y realizado por cuatro niños de entre seis y diez años, durante el Taller de Creación Infantil impartido por García Montes y David Ehlrich.

En los años sesenta se produjeron fuertes rupturas, cuestionamientos y renovaciones en las artes a nivel global. Aparecieron obras de arte cinético y cinético luminoso, con un desarrollo importante en algunos países de América como Argentina, Brasil, Venezuela y México; entre tanto, en Cuba esto ocurre de manera más discreta.

Siguiendo estas tendencias muy de cerca, Enrique Pineda Barnet, cineasta, actor y poeta cubano, junto al artista cinético rumano residente en Cuba Sandú Darié y el fotógrafo Jorge Haydú conformaron el núcleo central de realizadores de un peculiar trabajo: *Cosmorama,*[1] definido como "Poema espacial No.1: un estudio experimental de formas y estructuras en movimiento, con luces y color, que logran imágenes plásticas en desarrollo". La idea de probar la calidad de la película ORWO se convirtió en un ejercicio coral de creación, donde el proceso de trabajo se enriqueció conceptualmente con la interacción entre la obra cinética de Sandú Darié, la música electroacústica de Carlos Fariñas, las composiciones del músico húngaro Béla Bartók, algunas piezas de Pierre Henry y Pierre Schaeffer, mezcladas en catorce pistas diferentes de sonido, y la construcción de una estructura narrativa a partir de un poema del propio Pineda Barnet. La fotografía de Jorge Haydú y la edición de Roberto Bravo convierten estos escasos minutos de *Cosmorama* en uno de los primeros referentes de obra cinética audiovisual en Latinoamérica y en un paradigma dentro del cine experimental cubano. Este ha servido como punto de referencia para los artistas que han expandido su obra hacia el video, pues aunque no es propiamente videoarte —ni siquiera el término había sido acuñado en aquel momento—, tiene puntos de contacto con algunos aspectos formales y conceptuales de la videocreación.

En la misma línea experimental se encuentran otros dos trabajos de Pineda Barnet: *Juventud, rebeldía, revolución/JR2* (1969), *happening* e instalación que aborda el papel de los jóvenes en los procesos revolucionarios de los años sesenta, y *Ñame* (1970), reflexión sobre el trabajo voluntario, realizada a partir de una hábil selección de textos e imágenes impresas, con la animación bajo cámara y algunos minutos filmados en 16 mm y con una dinámica edición que le confiere un carácter único dentro del cine nacional. La obra experimental de Pineda Barnet se expandió hacia el videoarte y el video experimental. Hay dos trabajos experimentales distantes cronológicamente, pero cercanos desde el punto de vista conceptual, que dan una medida de la continuidad en las búsquedas renovadoras que han caracterizado la obra de este peculiar artista. Se trata del corto de ficción *First (Así como nosotros)* de 1998, excelente monólogo interpretado por Héctor Eduardo Suárez, actor fetiche de Pineda Barnet, y *Upstairs,* su más reciente obra, finalizada en junio de 2014 y que cuenta nuevamente con la actuación de Héctor Eduardo.

Como apunté más arriba, en sentido general en el cine cubano no existen demasiados ejemplos de obras experimentales, aunque resulta pertinente destacar los ejemplos de cine-ensayo dentro del documental, como las dos obras de Santiago Álvarez *LBJ* y *Now*, esta última considerada por algunos como precursora de la estética del videoclip, por el montaje trepidante de imágenes de archivo que grafican la canción de igual nombre, interpretada por la cantante norteamericana Lena Horn, y que se convirtió en un himno durante las luchas de los afroamericanos por sus derechos civiles en la década de los sesenta.

Mención aparte merece la producción "documental" de Nicolás Guillén Landrián (en la que destaca *Coffea Arábiga,* por ejemplo), que podría considerarse como referente del trabajo experimental de algunos jóvenes artistas, pero que en realidad fue "descubierta" por algunos de ellos después de que habían comenzado a realizar obras audiovisuales.

Eduardo Suárez, Pineda Barnet's go-to actor, and *Upstairs* (2014), Barnet's most recent work, which once again, relies upon the acting of Héctor Eduardo.

As noted above, Cuban cinema includes few examples of experimental works, although there are notable examples of the documentary film-essay, such as Santiago Álvarez's *LBJ* (1968). Some consider Álvarez's *Now*! (1965) to be a precursor of the aesthetic of music videos due to its fast-paced montage of archival images which form a visual counterpart to the song of the title. Performed by the American singer Lena Horne, the title song became an anthem during the African-American struggle for civil rights of the 1960s.

Also deserving of mention are the documentary films of Nicolás Guillén Landrián (among which *Coffea Arábiga* is a highlight), all of which can be considered an influence on the experimental practices of several younger artists, though these were not "discovered" until later.

Of the seven documentaries Guillén Landrián made between 1965 and 1971 while he was working at ICAIC, several are particularly worthy of analysis for their influence on Cuban cinema in the years that followed. According to statements by the director himself gathered in the documentary *Café con leche,*[7] Nicolasito (the nickname given to him by his friends) said that for him "the image in and of itself was more important than the word," and that he was "interested in creating images by means of a bold, new, compelling language." He immersed himself in the conscious work of change, and it is clear that he achieved it.

In his documentary *Ociel del Toa* (1965), there appears for the first time—although not in a completely developed form—an element that showed up repeatedly in later productions. Used to place emphasis upon or question images that appear on the screen, or subliminal elements that contrast with the visual discourse, and that bring out the irony and playful quality of a scene, Guillén's ongoing use of typography and intertitles allowed him to frequently propose questions, affirmations, repetitions, or "didactic" explanations of the themes of his films.

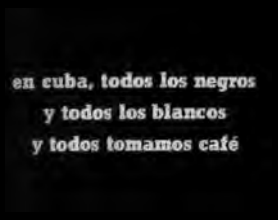
En un barrio viejo (1963), an earlier work shot in black-and-white 35mm, approaches the image with surprising formal refinement. This film supposedly deals with the combat preparations of those Cubans who joined popular militias and "trained" by marching in the streets of an old neighborhood in Havana. Guillén Landrián skillfully uses this as an opportunity to show us, as if it were the most natural thing in the world, the ins and outs of this neighborhood: the daily life of its inhabitants in details as simple as a barbershop, a boy carrying a block of ice back home to use for refrigeration, people drinking and dancing in a bar, or poorly dressed children who play in the street and pose for a photographer to take their portrait in front of a sign affixed to a wall: a piece of revolutionary propaganda with the words "We are all one" and an image of Fidel.

The technique of taking portraits of people posing before a movie camera, much like they might before a photographic one, would become another of the expressive techniques to repeatedly appear in Guillén Landrián's work. Many years later, it would exert a noticeable influence on the cinematographic work of Juan Carlos Alom, a filmmaker to be discussed in greater depth below.

At the same time, the tendency to show the inner lives of humble people, devoid of formal embellishment, and with a starkness that enables the images to speak for themselves, allows the viewer to make certain connections between *En un barrio viejo* and Fernando Pérez's *Suite Habana* (2002). Though the latter was made using BETACAM, it was shot in a similar fashion, and exudes the idea that "Havana is not just a place, tone, or light; Havana is its people."[8] These people, as in the film by Nicolasito, were depicted on an ordinary day, common folk who bare their lives before the director's camera, revealing the many hidden Havanas invisible to the incurious eye that moves throughout this complex city, looking but not really seeing.

Coffea Arábiga (1968) is a work that deals with one of those great utopian moments that enveloped the country in the late 1960s. An outrageous plan was put forth to increase coffee production via intensive planting of the "caturra" variety in the outskirts of Havana, where the fields are flat, and not sloped as coffee requires. As a result, the so-called "Cordon Around Havana" was a failure. The film features the intentionally repetitive use of text, which seems to clarify specific terms related to the planting, care, and harvesting of coffee as if abiding by the norms of a purportedly didactic documentary.

Enrique Pineda Barnet, *Juventud, Rebeldía, Revolución / JR2* (1969).



Nicolas Gullén Landrián, *Coffea Arábiga* (1966).

De los siete documentales realizados por Nicolás Guillén Landrián entre 1965 y 1971, mientras trabajaba en el ICAIC, destacan algunos que merecen un análisis, por lo que aportaron a la estética del cine cubano de las décadas siguientes. Según declaraciones del propio director, recogidas en el documental *Café con leche*,[8] Nicolasito (que así era conocido por sus amigos) declaró que para él "la imagen era más importante que la palabra en sí y me interesaba elaborar la imagen a través de un lenguaje nuevo, atrevido, interesante". Es decir, se enfrascó en una labor consciente de renovación, y se puede afirmar que lo logró.

En su documental *Ociel del Toa*, de 1965, aparece por primera vez —aunque no totalmente desarrollado—un elemento reiterado por él en sucesivas producciones para hacer énfasis o interrogar sobre aspectos que se exponen en la pantalla o sobre elementos subliminales contrapuestos al discurso visual, y que resaltan la ironía y el aspecto lúdico de la puesta en escena. Se trata del uso reiterado de la tipografía y los intertítulos, que aparecen frecuentemente como pregunta, afirmación, reiteración o explicación "didáctica" en torno al tema desarrollado.

En un trabajo anterior, *En un barrio viejo*, de 1963, filmado en 35 mm y en blanco y negro, Guillén trabaja la imagen con una exquisitez formal sorprendente. Este filme supuestamente aborda el tema de la preparación para la defensa de los cubanos que se suman a las milicias populares y realizan su "entrenamiento" marchando por las calles de un viejo barrio habanero; oportunidad hábilmente aprovechada por el director para mostrarnos, como si fuera la cosa más natural, las interioridades de ese barrio: la vida cotidiana de sus habitantes a partir de elementos tan sencillos como la barbería; el niño que carga una piedra de hielo hacia su casa para suplir la falta de un refrigerador; la gente que bebe y baila en un bar o los niños pobremente vestidos que juegan en la calle y posan para que "el fotógrafo los retrate" delante de un cartel de propaganda revolucionaria, adherido a una pared, en el que se lee "todos somos uno" junto a una imagen de Fidel.

Este recurso de "retratar" a la gente que posa ante la cámara de cine, como si se tratara de una cámara fotográfica, va a ser otro de los elementos expresivos reiteradamente explotados en la obra de Guillén Landrián y que muchos años después ejercerá una influencia reconocible en el trabajo cinematográfico de Juan Carlos Alom, creador del que hablaré más adelante en este ensayo.

Igualmente, la manera de mostrar las interioridades de la vida de las personas más humildes, sin edulcoramientos formales y con la crudeza necesaria para lograr que la imagen hable por sí misma, permite establecer algunos puntos de contacto entre *En un barrio viejo* de Guillén Landrián *y Suite Habana* (2002) de Fernando Pérez. Aunque esta última se filmó en BETACAM, fue fotografiada de manera similar y en ella se respira que "La Habana no es solo un espacio, una sonoridad, una luz; La Habana es su gente",[9] y esa gente, igual que en el filme de Nicolasito, fue filmada un día cualquiera y sus protagonistas son gente común que desnuda su vida ante la cámara del director para mostrar que hay muchas Habanas ocultas e invisibles para el ojo indolente que transita por esta compleja ciudad, mirando sin realmente ver.

Coffea Arábiga (1968) es un trabajo que aborda uno de esos momentos de grandes utopías en que se vio envuelto el país a finales de los años sesenta, pues se propuso un disparatado plan para aumentar la producción de café con la siembra intensiva de la variedad "caturra" en los alrededores de La Habana, que eran terrenos llanos y no de montaña como demanda la siembra de café, por lo que el llamado Cordón de La Habana fracasó. En este trabajo, hay una reiteración intencionada en el uso de los intertítulos que aparenta esclarecer términos específicos relacionados con la siembra, el cuidado y la cosecha del café, como parte de las reglas habituales en un documental supuestamente didáctico.

Abundan los *collages* de imágenes publicitarias de revistas, la introducción de escenas cotidianas que en apariencia nada tienen que ver con el tema, la foto-animación, los efectos especiales, como en el caso del foco que simula una puesta de sol, las escenas absurdas como aquella en que se le pregunta a una mujer en la calle si sabe lo que es un umbráculo[10] y esta comienza a responder con gran elocuencia pero en idioma ruso, lo cual deja al espectador sumido en la más absoluta ignorancia y reafirma la intención lúdica del director, que constantemente pone a prueba al público. Muchos años después, Guillén Landrián afirmó que en *Coffea Arábiga* quería ironizar algunas cosas alrededor del Cordón

The film is full of collaged images from magazine advertisements, scenes of daily life that appear to have nothing to do with the subject at hand, animated photography, special effects (as in the case of a spotlight that passes for a sunset), and absurd scenes like the one in which a woman in the street is asked if she knows the definition of an "umbráculo."[9] When she begins to respond with great eloquence in Russian, the viewer is left in a state of complete confusion, once again revealing the comic intentions of a director who is constantly testing his audience.

Years later Guillén Landrián confirmed that with *Coffea Arábiga,* he was trying to bring out the ironies of certain aspects of the "Cordon Around Havana," but that at a moment so full of euphoria and dynamism, the documentary was considered by some to be a joke, and the leadership of the ICAIC found it to be incoherent. Nonetheless, with the passage of time, *Coffea Arábiga* has achieved cult status and is mandatory viewing for those exploring the terrain of experimentation in Cuban cinema.

Although it was not intended as an experimental film per se, one cannot fail to mention *Memories of Underdevelopment* (*Memorias del Subdesarrollo*, 1968), directed by Tomás Gutiérrez Alea (also know as "Titón") and based on a script written with Edmundo Desnoes, the author of a novella of the same title. The novella was so enriched by the screen adaptation that years later Desnoes published an expanded version of it, drawing on additions made for the film. I mention *Memories of Underdevelopment* here in order to call attention to the ease with which documentary and staged images are brought together in the filmic text as a way of exploring the complexity of the dramatic historical moment in which the protagonist finds himself immersed. It is remarkable that this does not interrupt the film's rhythm or alter its narrative flow in the slightest.

To conclude this discussion of *Memories of Underdevelopment,* I turn to the words of the writer and film critic Víctor Fowler, who, while referring to *La persistencia de la memoria*—a work made by the filmmaker, cinematographer, and video art pioneer Enrique Álvarez as part of the curatorial initiative *Fast Forward*[10]—pointed out that:

> [*Memories of Underdevelopment*] begins with a nucleus of images from cinema, reformulating one of the basic tales to emerge from Cuban cinema since the Revolution: *Memorias del subdesarrollo*.... Since that time, Gutiérrez Alea's film... represents an enigma (in the sense of an "extra manifestum ["beyond what can be made manifest"] as Lezama[11] liked to say), a constant, open questioning of the space that separates an intellectual from the transformation of history occurring before his eyes. The film belongs to a time of revolutionary change, and focuses the gaze on a subject located at a paradoxical margin; someone who, as master of his own speech, directs the gaze but at the same time, because he wishes to observe, stands constantly apart in a place that prevents him from joining the fray.[12]

1968 was a year of significant complexity nationally as well as internationally, as evidenced by major political and social conflicts that were taking place throughout the world. The events of May in Paris, the intensification of protests against the Vietnam War in the United States, the Prague Spring, the student movements taking place in many countries, etc., also caught fire in Cuba, where the so-called "Great Revolutionary Offensive" was launched to eliminate all small businesses. At the same time, a hard line stance was taken with respect to the intellectual class, and the art world in general, following a decree from the Congress of Education and Culture. This led to what is known as the "grey decade" in unofficial histories.

It was precisely the aforementioned Congress whose new motto, "Art, a weapon of the Revolution," functioned as a straitjacket in the cultural sphere. The political culture that became entrenched was notable for its arbitrariness, sloganeering, and the punishment by example of all those who pushed against the restrictions put in place throughout a country bled dry by the failure of one of the major utopian projects of the revolutionary period: the Ten Million Ton Sugar Harvest.[13]

Internal conditions were not favorable for the development of experimental artistic languages. Over the course of almost two

de La Habana, pero que en un momento como ese, de tanta euforia, de tanto dinamismo, el documental fue recibido como una burla por algunos, por lo que fue considerado por la dirección del ICAIC como incoherente. Sin embargo, con el paso de los años, *Coffea Arábiga* se ha convertido en obra de culto y un referente obligado para aquellos que se aventuran en el terreno de la experimentación dentro del cine cubano.

Aunque no se trata de un filme realizado con una intención propiamente experimental por parte de su director, no puedo dejar de mencionar *Memorias del subdesarrollo* (realizada en 1967 y estrenada en agosto de 1968), bajo la dirección de Tomás Gutiérrez Alea (Titón), a partir de un guion elaborado junto a Edmundo Desnoes, autor de la noveleta de igual nombre que se enriqueció tanto con la película que muchos años después Desnoes publicó una versión ampliada a partir de los aportes del filme. Si menciono *Memorias...* en este trabajo, es para llamar la atención sobre la eficacia con que se conjugan en el texto fílmico, la ficción con las imágenes documentales, como apoyatura para develar la complejidad y el dramatismo del momento histórico en que se halla inmerso el protagonista, sin que por ello se rompa el ritmo, ni se altere en lo más mínimo, el hilo narrativo del filme. Para concluir el análisis de *Memorias...* me gustaría ceder la palabra al narrador y crítico de cine Víctor Fowler, que al referirse a la obra *La persistencia de la memoria* que el realizador cinematográfico y pionero del videoarte cubano, Enrique *Kiki* Álvarez, realizó para su exposición dentro del proyecto curatorial *Fast Forward*,[11] señaló que:

> Tomó como núcleo de su trabajo imágenes del cine, al reformular uno de los relatos básicos del cine cubano realizado después de la revolución: *Memorias del subdesarrollo*. [...] La película de Gutiérrez Alea [...] ha constituido desde entonces un enigma (como gustaba repetir Lezama,[12] en el sentido de "extra manifestum"), una pregunta de continuo abierta encima del espacio que distancia al intelectual de la historia que ante sus ojos es transformada. Propia de una época de cambios revolucionarios, la película centra la mirada en el sujeto ubicado en un margen paradójico; alguien que, al ser dueño de la enunciación, organiza la mirada y a su vez, por voluntad de observar, está en un "afuera" continuo que le impide integrarse.[13]

El año 1968 resultó bastante complejo a nivel nacional e internacional, pues los grandes conflictos políticos y sociales que se estaban sucediendo a nivel mundial (el Mayo de París, el recrudecimiento de las luchas sociales en Estados Unidos contra la guerra de Vietnam, la entrada de los tanques en Checoslovaquia durante el Tratado de Varsovia, las luchas estudiantiles en diversos países del mundo, etcétera) incidieron en el contexto cubano donde se realizó la llamada "Gran ofensiva revolucionaria", que liquidó todos los pequeños negocios y dio paso, tras un polémico Congreso de Educación y Cultura, a una línea dura en relación con la intelectualidad y el mundo del arte en general, que se conoce en la historiografía no oficial como el *decenio gris*. Justamente, del mencionado congreso se derivó una nueva consigna que actuó como camisa de fuerza en el terreno cultural: "El arte, un arma de la revolución". Se entronizó una política cultural que resaltaba por el voluntarismo, el *consignismo* y el castigo ejemplarizante de todo el que disintiera con la línea dura que se puso en práctica a todos niveles, en un país desangrado por el fracaso de una de las mayores utopías del período revolucionario: la zafra de los diez millones.[14]

Las condiciones internas no fueron propicias para el desarrollo de lenguajes experimentales en el terreno de la creación artística y eso se traduce en la ausencia, durante casi dos décadas, del tipo de filmes que hemos estado analizando hasta este punto.

Sin embargo, de manera contradictoria, a partir de 1990, en que Cuba entra en una profunda crisis económica,[15] tras la desaparición del bloque socialista, con quien Cuba sostenía un intercambio comercial ventajoso, comienzan a emerger nuevamente algunas voces, con proyectos fílmicos muy interesantes, entre los que podemos mencionar el cortometraje de ficción *Sed* (1991) de Enrique Álvarez, que le valió el premio especial del jurado en el XIII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. La película se filmó en 16 mm reversible, formato desechado por la industria como "material vencido", y posteriormente se amplió a 35 mm, formato en el que fue exhibida. Toda esta manipu-

decades, this resulted in the absence of the type of films discussed in this essay.

However, beginning in 1990, a new dynamic emerged. As Cuba sank into a profound economic crisis[14] in the wake of the collapse of the socialist block, its key trading partners, new artistic voices with compelling cinematic projects began to emerge. Among those worth mentioning are the fiction short *Sed* (1991), by Enrique Álvarez, which won a special jury prize at the 13th International Festival of New Latin American Cinema. *Sed* was shot using 16mm reversal film, which had been abandoned by the industry as an "obsolete format." It was later transferred to 35mm, the format in which it was shown. As a result, the film was subjected to a degree of manipulation that gives it a particular texture used evocatively by the filmmaker.

In 1994, Fernando Pérez, one of the most forward-thinking and talented filmmakers in contemporary Cuban cinema, directed *Madagascar*, which tells the story of the difficult relationship between a mother and her adolescent daughter at the height of the Special Period. The remote and singular island of Madagascar, where the young protagonist hopes to seek shelter, becomes a metaphor at a moment defined by the crisis of values the film takes as its subject. One of the most powerful sequences involves a series of shots taken from above street level in which a large group of young people (including the protagonist) standing on the innumerable roofs of Havana with their arms extended, repeat "Madagascar, Madagascar, Madagascar" like a litany.

In general, Fernando Pérez shies away from traditional narrative forms, and his projects represent a constant push for innovation and experimentation on formal and conceptual levels,[15] making them a touchstone for Cuban experimental cinema, although his most recent works have been shot in video for logistical reasons.

With the inauguration of the San Antonio de los Baños International School of Film and Television (EICTV) on December 15, 1986, there were now more favorable conditions for the convergence and exchange of the wide variety of aesthetic positions and audiovisual approaches that defined Latin American, Caribbean, and international contexts. Thanks to the geographical proximity of EICTV to Havana, we have access to an impressive group of works that establish undeniable connections between experimental film and the language and contents of video art.

Whether made in 16mm, 35mm, U-MATIC, or Betacam, the cinematographic facilities of the EICTV have benefitted experimental cinema on the island and led to works of undeniable importance. With this in mind, it is worth singling out several relevant works from among the academic exercises made at the beginning of the 1990s by students of the EICTV, as well as some films made by graduates after completing their studies.

Les Illustres de Toujours (1991), Arturo Sotto's surrealist film based on an anecdote by the Cuban writer Alejo Carpentier, and edited by removing frames to approximate the kind of halting movement one finds in silent movies, stands out for its audio and visual effects, as well as the formal and conceptual breaks it makes with commercial cinema. These features confirm that this film is intimately connected to the language of video art.

Talco para lo negro (1992), also directed by Sotto, is among the most representative works of Cuban experimental cinema of the end of the last century. In this short film, Arturo Sotto displays some of the means of expression that would appear to a greater, even excessive, degree in his debut feature *Pon tu pensamiento en mí* (1996). The various modes include an abundance of citations which demand that the viewer engage in a constant search for references in order to make sense of the filmic text, making the work at times cryptic.

According to the synopsis of the film, it is a "socio-cultural meditation on the Cuban situation based on the use of references as an expressive element." In the credits, which are collaged, quotations from the national and international cinema begin to appear: *Memories of Underdevelopment*, *Citizen Kane*, *Un día en el solar*, etc. From the outset the film engages in a kind of play much like that in *Memories of Underdevelopment*, uniting elements of documentary cinema with fictions depicting historical events.

Talco para lo negro goes as far as recreating a scene from *Memories* that takes place at a police station, with the director himself assuming the role of Sergio, who sits on a bench next to a poster of The Beatles. This scene offers Sotto an opportunity to explain what he plans to do with

lación a la que fue sometido el filme, le confirió una textura particular, que tiene que ver con las intenciones del realizador.

Fernando Pérez, uno de los más clarividentes y talentosos realizadores del actual cine cubano, dirigió en 1994 el filme *Madagascar,* que gira en torno a la difícil relación entre una madre y su hija adolescente, en medio del momento más álgido del *período especial*. Madagascar*,* esa remota y peculiar isla, donde quiere refugiarse la joven protagonista, se convierte en una metáfora en el momento de crisis de valores que aborda el filme. Una de las secuencias más impactantes se desarrolla en un plano, por encima de las cabezas de los transeúntes, cuando un número indeterminado de jóvenes (incluyendo, por supuesto a la protagonista), desde las incontables azoteas de La Habana y con los brazos extendidos solo repiten como una letanía "Madagascar, Madagascar, Madagascar..."

En general el quehacer de Fernando Pérez dentro del cine cubano rehúye las fórmulas tradicionales narrativas y constituye un constante ejercicio de renovación y experimentación en el plano formal y conceptual.[16] Esto lo convierte en un paradigma dentro del cine experimental cubano, aunque sus últimas obras hayan sido realizadas, por razones logísticas, en video.

Con la inauguración el 15 de diciembre de 1986 de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (EICTV), se crearon las condiciones propicias para el intercambio y la confluencia de las más variadas estéticas y percepciones del audiovisual en el contexto latinoamericano, caribeño e internacional. Desde la ubicación privilegiada de la EICTV en La Habana se ha tenido acceso a un grupo considerable de trabajos que desde el cine experimental establecen nexos indiscutibles con el lenguaje y los contenidos del videoarte.

Realizada indistintamente en 16 o 35 mm, en formato U-MATIC o BETACAM, es un hecho indiscutible que la producción "cinematográfica" de la EICTV ha aportado al cine experimental de la isla obras de indiscutible relevancia. Habría que destacar en este sentido, algunos trabajos importantes, entre los ejercicios académicos de los egresados de las primeras promociones de la EICTV a principios de los años noventa y los que produjeron algunos de ellos una vez concluidos sus estudios.

Trabajos como *Les Illustres de Toujours* (1991), obra surrealista que Arturo Sotto construye a partir de una anécdota contada por el escritor cubano Alejo Carpentier y que se editó suprimiendo cuadros para lograr el movimiento entrecortado similar al del cine silente. Destaca por el trabajo de los efectos sonoros y visuales y por las rupturas formales y conceptuales con el cine comercial; esto permite asegurar que este filme entronca directamente con el lenguaje del videoarte.

Talco para lo negro (1992), del mismo autor, se inscribe entre las obras más representativas del cine experimental en Cuba, producidas hacia el final de la pasada centuria. Arturo Sotto expone en este corto de ficción algunos de los códigos expresivos que después explotará hasta el exceso en su ópera prima titulada *Pon tu pensamiento en mí,* tales como la abundancia de citas, que exigen del espectador una constante búsqueda de los referentes en aras de comprender el texto fílmico, que por la misma razón a veces se torna críptico.

Según la sinopsis de *Talco para lo negro*, esta se trata de una "reflexión sociocultural acerca del contexto cubano a partir del uso de la cita como elemento expresivo". Desde los créditos, diseñados como un *collage*, comienzan a aparecer citas de la cinematografía nacional e internacional (*Memorias del subdesarrollo*, *El ciudadano Kane*, *Un día en el solar*, etcétera) en tanto que juega, desde el inicio, con el mismo recurso del filme *Memorias...* al conjugar elementos del cine documental con la ficción que ¿narra? la historia. Esto ocurre a tal punto que reedita la escena de la estación de policía, en la que el propio director asume el papel de Sergio en *Memorias...,* que se sienta en el mismo banco junto a Los Beatles. Esta escena es aprovechada para explicar qué piensa hacer con todas esas imágenes cuando se dirige a uno de los personajes y le dice: "una película que sea una especie de suma de significados, no sé, lo que los teóricos llaman el subdesarrollo de la memoria". Además del evidente homenaje que hace Arturo Sotto a Tomás Gutiérrez Alea y a su filme *Memorias del subdesarrollo,* también desempeña un papel protagónico en el film ese grande de las letras cubanas que fue José Lezama Lima y su paradigmática novela *Paradiso.*

Oscuros rinocerontes enjaulados. Muy a la moda (1990), de Juan Carlos Cremata, es un

all these images, as he turns to one of the other characters and says, "A film is perhaps a kind of sum total of its meanings, I don't know, it's what theorists call the 'underdevelopment of memory'." Apart from the clear homage to Tomás Gutiérrez Alea and *Memories of Underdevelopment*, significant attention is also paid to that major figure in Cuban letters, José Lezama Lima, and his canonical novel *Paradiso* (1966).

Oscuros rincerontes enjaulados. Muy a la moda (1990), by Juan Carlos Cremata, marks the first phase of this director's later work, and is considered to be the most unsettling of all of his films. The film's "banter, its shuffling around of concepts, its anthropological perspective on the artificiality and sensuality integral to our way of life"[16] (known as 'double standards' in the national idiom, in which everything is masked with false sincerity and solemnity); the animation in the style of Norman McLaren (to whom Cremata paid tribute in his debut fiction film, entitled *Nada*); and, above all, the deliberate forays into experimental territory, place its maker in that small group of directors consciously dedicated to taking on the legacy of those artists who contributed experimental works of unquestionable value to Cuban cinema in the 1960s.

Also among the graduates of EICTV is Manuel Marcel, responsible for standout works such as *A Norman McLaren*, *Evidentemente comieron chocolate suizo*, *La ballena es buena* and *La ballena es mejor*. Though the majority of these films were shot in video, they are representative of a new aesthetic in young experimental cinema on the island.

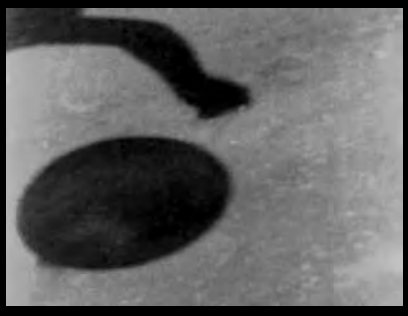
In his work, Marcel gives form to the absurd and the irrational. This is evident to a particularly high degree in *Evidentemente comieron chocolate suizo*, in which viewers are manipulated from the moment the title appears by being invited to participate in a game, and, thus, are led to believe that what they are going to see is a fragment of a work that had been buried, for an unknown reason, and accidentally discovered by an ordinary farmer. The surprising images in *La ballena es buena*—the result of a handheld camera sweeping back and forth, traversing the various spaces of a Havana neighborhood at high speed while an absurdist soundtrack features Middle Eastern music—finds its complement in *La ballena es mejor* (1993), in which the director focuses on the subjective gaze of a tourist in Paris. This includes the inevitable ascent up the Eiffel Tower as the supreme icon of the City of Light, which is shown in fragmentary fashion starting at the beginning of the film, paradoxically shot in black and white on a misty day. This becomes a reflection on existential themes gradually revealed in the complex soundtrack, which features poems by Marcel and Ionesco read by the director and snippets of seemingly insignificant conversation mixed together with ambient sounds and the song Chocolate by Marissa Monte. All of this is accompanied by a chorus comprised of Marcel and his friends that only reinforces the absurd and surrealistic character of this supposed "documentary." It ends with the director reading the credits aloud.

Of the productions associated with the EICTV, it is also important to call attention to the work of a few other graduates, such as Aarón Yelín (*A mis cuatro abuelos*, *Dos Gladys para ti*, *Muy bien*), Manuel Rodríguez (*Ah, la primavera*) and Jorge Molina (*La pasión de Juana de Hard-Core* and *Molina's culpa*). These represent just a few of the films whose adventurous formal, conceptual, and aesthetic elements animate the ongoing renewal of Cuban and Latin American cinema taking place within this extraordinary academic setting.

Juan Carlos Alom represents a unique case in the island's experimental film scene. With impeccable visual sense honed through his creative work as a photographer, Alom offers a profound reflection, using as points of departure the Cuban experimental film of the 1960s (in particular, the work of Nicolás Guillén Landrián), his own work, and the research he conducted on Cuban identity. His films, shot in black-and-white 16mm and hand-processed by the artist himself, bear the marks of the photographic process. In his documentaries, Carlos Alom eschews linear narrative and provokes frequent disruptions, allowing him to deviate from his central theme and reflect on broader context, much like Guillén Landrián did in his documentaries.

In *Una Harley recorre La Habana* (1998), made on the occasion of the first Cuban participation in an event organized motorcycle riders in the United States, Alom reveals the fascinating world of Harley Davidson enthusiasts in Cuba and their creative solutions to keeping their motorcycles running. But this is just the tip of the iceberg, as

Juan Carlos Cremata, *Oscuros rinocerontes enjaulados. Muy a la moda* (*Dark Caged Rhinoceros...Very Fashionable*, 1990).



Juan Carlos Alom, *Habana Solo* (2000).

punto de partida de su ulterior filmografía, pero resulta el más inquietante de todos sus filmes. La experimentación formal, "el choteo,[17] el trasiego de conceptos, la vocación antropológica acerca de la simulación y la sensualidad consustancial a nuestro modo de ser" (la llamada *doble moral* en el argot nacional, donde todo eso se enmascara con poses de una seriedad y sobriedad falsas), más el uso de la animación al estilo de Norman McLaren (a quien rinde tributo además en su ópera prima de ficción titulada *Nada),* y sobre todo sus búsquedas dentro de lo experimental, lo colocan dentro del escaso grupo de directores que deciden asumir conscientemente el relevo de aquellos creadores que en la década de los sesenta aportaron obras experimentales de innegable valor al cine cubano.

También entre los graduados de la EICTV destacan las obras *A Norman McLaren*, *Evidentemente comieron chocolate suizo, La ballena es buena* y *La ballena es mejor*, todos de Manuel Marcel. Aunque la mayoría se filmó en video, resultan paradigmáticas de una nueva estética dentro del joven cine experimental de la isla.

En el caso de Marcel, lo absurdo e irracional toma cuerpo y se sublima, sobre todo en *Evidentemente comieron chocolate suizo,* donde se manipula al espectador invitándolo a participar del juego desde el momento en que se presenta el título y se advierte que lo que va a ver es un fragmento de una obra que fue enterrada, quién sabe con qué intenciones, y encontrada accidentalmente por un pequeño agricultor. La sorprendente imagen de *La ballena es buena,* resultante de los barridos intencionales de la cámara en mano que recorre, a toda velocidad, los diferentes espacios de un barrio habanero mientras se escucha una absurda banda sonora compuesta por música árabe, se complementa con *La ballena es mejor* de 1993, en la que el autor pone el énfasis en la mirada subjetiva de un turista en París, con el inevitable ascenso a la Torre Eiffel, que se nos ha mostrado fragmentariamente desde el inicio del filme como indiscutible icono de la Ciudad Luz (filmada en blanco y negro y en un día brumoso, como paradoja). Se trata de una reflexión sobre algunos aspectos existenciales, que se van develando en la compleja banda sonora compuesta por poemas de Marcel y Ionesco, leídos por el director, más fragmentos de conversaciones aparentemente intrascendentes, mezcladas con sonido ambiente, y la canción "Chocolate" interpretada por Marisa Monte, sobre la que cantan a coro Marcel y sus amigos, para reforzar el carácter absurdo y surrealista del supuesto "documental" que termina con los créditos "dichos" por el director.

Igualmente, resulta justo mencionar, dentro de las producciones de la EICTV, las obras de otros egresados como Aarón Yelín *(A mis cuatro abuelos, Dos Gladys para ti, Muy bien*), Manuel Rodríguez (*Ah, la primavera)* y Jorge Molina *(La pasión de Juana de Hard-Core* y *Molina's culpa)* por solo referirnos a unos cuantos de los filmes cuyas búsquedas formales, conceptuales y estéticas animan la continua renovación del cine cubano y latinoamericano que se genera dentro de ese extraordinario espacio académico.

Juan Carlos Alom constituye un caso peculiar dentro de la cinematografía experimental de la isla. Con un impecable diseño visual, heredado de su labor creativa como fotógrafo en el terreno de las artes visuales, Alom nos propone una profunda reflexión a partir del cine experimental cubano de la década de los sesenta, (en especial del quehacer de Nicolás Guillén Landrián), de su propia obra y de las investigaciones que ha realizado acerca de la identidad del cubano. Sus películas, filmadas en 16 mm y reveladas a mano por el propio artista, como si se tratara de un rollo fotográfico, adquieren las huellas de una manipulación que carga de sentido a las imágenes en blanco y negro. En sus documentales, Juan Carlos Alom rehúye de la narración lineal y provoca frecuentes extrañamientos que le permiten desviarse del tema central para reflexionar sobre el contexto, tal como lo hacía Guillén Landrián en sus documentales.

En el filme *Una Harley recorre La Habana,* realizado en 1998, a propósito de la primera participación de los *harlystas* cubanos en un evento organizado en los Estados Unidos, se nos revela el fascinante mundo de los aficionados a las motos Harley Davidson en Cuba y las creativas soluciones a las que han tenido que recurrir para mantener en funcionamiento sus motocicletas; pero esta es solo la punta del iceberg y Alom hurga en el contexto cubano y se apropia de las maneras de fotografiar a los personajes, tal como lo hacía Guillén Landrián, apresando las imágenes de la gente que posa ante la cámara de cine como si lo hiciera para tomarse un retrato familiar.

Es en su filme *Habana solo,* realizado en el

Alom rummages through Cuban life, appropriating Guillén Landrián's method of photographing people, capturing images of his characters posing before the film camera as if they were sitting for a family portrait.

It is with *Habana solo* (2000), however, that Juan Carlos Alom's experimental work reaches its maturity. Characterized by high aesthetic and conceptual values that render it a true audiovisual jewel, the film demonstrates the importance of sound and image, forming before our eyes a convincing portrayal of Cuban identity. By presenting a symphony of images and the improvisations or solos of important Cuban musicians, it is a poetic portrait of "the city that inhabits them and that they inhabit."[17]

Although I have not presented an exhaustive analysis of every example of experimental cinema produced on the island, we can conclude by pointing out that in recent years the confluence of experimental cinema and video art has become unquestionable. The use of new media has initiated an increased closeness between their two languages following the "media revolution" of the 1960s, and even more so with the introduction of digital formats that considerably reduce production costs.

A mutually beneficial exchange of experiences has taken place between filmmakers and videomakers, in which the former have enriched the alternative languages of video by providing a necessary education in cinematographic protocols. Video artists, meanwhile, have known when to take advantage of the benefits of the established aesthetic that cinematographers have bequeathed to them. As a result of this exchange, filmmakers produced works in video that are perfectly adapted to the protocols of video, while visual artists transcend the limitations of video art and produce films surprisingly experimental in nature, to the point that it is has become difficult to establish a hard line between the two practices.

The impact of this artistic phenomenon can be felt in the ever greater presence of experimental cinema and video art at international events dedicated to visual art and film. In the case of films made in Cuba, much still remains to be done in order to accurately systematize and classify the experimental works produced in both media.

1 This essay proposes a broader inquiry from the one initiated almost a decade ago for the *Visionarios* project, organized collectively by a group of curators from the region as an initial attempt to "search out, study, and integrate" experimental cinema and video art production in the region. *Visionaries - Audiovisual Works in Latin America*, an Itaú Cultural Institute initiative, presented a selection of experimental films and videos produced in Central America, Mexico and the Caribbean, as well as the Andes, Brazil and the Southern Cone. It was conceived as a series of programs and traveled for two years, from 2008 until 2010. Exhibition Catalogue. Instituto Itaú Cultural, Sao Paulo, Brazil, 2008.

2 These include María Eulalia Douglas, a specialist from the Cinemateca Cubana who in 2008 published *Catálogo del cine cubano, 1867-1960*, an indispensable resource for those studying the subject.

3 Regla is a poor coastal town located across the bay from Havana, almost directly across from the Avenida del Puerto. Before 1959 it was known as a freewheeling place riddled with rundown bars and brothels.

4 The contents of this paragraph were taken from the inscription that the makers of *PM* included in the digital version of the film to explain the fact that it was never shown officially, and to shed light on the political controversy that surrounded it in 1961. The first "public" screening of the film took place in 1998 during an event organized by the Ludwig Foundation of Cuba and ICAIC. A small group of filmmakers and artists were invited. Since then, *PM* has circulated informally in various cultural contexts, film schools, etc., but it has never been officially released.

5 The information related to cartoons presented here was provided by Dr. Aramis Acosta Caulineau. See his doctoral thesis, "*El cine de animación del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC)." Evolución histórica y valoración estética de un producto cultural*." Universidad Politécnica de Valencia, Spain, 2007.

6 *Cosmorama* was restored by the Centro de Arte Reina Sofia in Madrid, and exhibited in Europe for the first time as part of the large exhibition "Los cinéticos," which took place at the Reina Sofia in 2007.

7 *Café con leche. Sobre la vida y obra de Guillén Landrián* is a documentary by Manuel Zayas, formerly a student at the San Antonio de los Baños International School of Film and Television, , in which he interviewed Guillén Landrián. He had not yet finished the film when Guillén Landrián died in Miami on July 21, 2003.

8 From the synopsis of the film that appears in the catalogue of the 25th Havana International Festival of New Latin American Cinema, where it was shown as an official competition selection. P. 33.

9 "Umbráculo" is the word used for the greenhouse-like covered spaces dedicated to the cultivation and protection of coffee plantings, in which the plants are kept at uniform levels of light and humidity in order to avoid damage.

10 *Fast Forward* is a curatorial project developed by Luisa Marisy, initiated in 2005 with the aim of showing the development of Cuban video art. Its first three iterations were presented as part of the International Festival of New Latin American Cinema. In 2007 she was awarded the National Curatorial Prize for this work.

11 Fowler refers to the Cuban writer and poet José

año 2000, sin embargo donde la obra experimental de Juan Carlos Alom alcanza su madurez. Caracterizada por un alto valor estético y conceptual que la convierten en una verdadera joya audiovisual, Alom nos muestra el valor de la imagen y de la música para conformar ante nuestros ojos una certera aproximación a la identidad del cubano. Se trata de mostrar a través de una sinfonía de imágenes y de las improvisa-ciones o solos musicales de importantes músicos cubanos, un retrato poético de *la ciudad que los habita y habitan.*[18]

Solo resta añadir que, aunque no se ha agotado el análisis de todos los ejemplos de cine experimental producido en la isla, me gustaría señalar, para concluir, que en los últimos años resulta indiscutible la convergencia entre el cine experimental y el videoarte, pues el uso de los nuevos medios ha propiciado el acercamiento entre ambos lenguajes tras la *revolución mediática* de los años sesenta, y más aún, con la introducción del formato digital, que ha permitido una reducción considerable de los costos de producción.

Ha ocurrido un provechoso intercambio de experiencias entre cineastas y videastas, en el que los primeros han enriquecido las alternativas del lenguaje del video en su necesaria adecuación a los códigos cinema-tográficos, y por su parte, los artistas del video han sabido aprovechar las ganancias de una estética sólidamente establecida que el discurso cinematográfico les ha heredado. Como resultado de este intercambio, los cineastas han producido en video obras que se adaptan perfectamente a los códigos de los videos de arte; y a su vez los artistas visuales transgreden los límites del videoarte y producen sorprendentes filmes experimentales, al punto que en la actualidad resulta harto difícil establecer estos límites.

La resonancia de este fenómeno artístico deriva en la presencia, cada vez mayor, del cine experimental y el videoarte en los eventos internacionales dedicados a las artes visuales y al cine. En el caso cubano todavía queda mucho por hacer en el terreno de la investigación, para sistematizar y jerarquizar con toda justicia las producciones experimentales realizadas en ambos medios.

La Habana, 26 de junio de 2014. Revisado en mayo de 2016.

1 El presente ensayo se propone ampliar la pesquisa iniciada hace más de una década por el proyecto *Visionarios: audiovisual en Latinoamérica*. Este contó con la curaduría colectiva de un grupo de destacados expertos y representó un primer intento por "buscar, estudiar y jerarquizar" información sobre la producción de cine experimental y videoarte en la región. *Visionarios* se trató de una iniciativa del Instituto Itaú Cultural de São Paulo, Brasil, que sirvió de plataforma para presentar una selección de la producción de cine y video experimental de América Central, México y el Caribe, la América Andina, Brasil y el Cono Sur. Fue concebida en varios programas para itinerar durante dos años desde 2008 hasta 2010. Véase *Visionarios: audiovisual en Latinoamérica*. Catálogo de exhibición, Instituto Itaú Cultural, São Paulo, Brasil, 2008.

2 Entre estos se encuentran María Eulalia Douglas, especialista de la Cinemateca de Cuba, que publicó en 2008, el *Catálogo del cine cubano 1897-1960*, de gran utilidad para los estudiosos del tema.

3 "Creche": se denominaba así a las guarderías o círculos infantiles para el cuidado de los menores en Cuba en aquella época.

4 Regla es un humilde poblado costero ubicado al otro lado de la bahía de La Habana, casi enfrente de la avenida del Puerto, esta última se caracteriza antes de 1959 por ser una zona de tolerancia plagada de bares de mala muerte y lupanares.

5 El contenido de este párrafo fue tomado del exergo que los autores de *PM* colocaron en la versión digital del filme para explicar el hecho de que nunca fuera estrenado oficialmente y dar a conocer las connotaciones políticas que se le atribuyeron a la película en el año 1961. La primera presentación "pública" del filme en Cuba se realizó en 1998, durante un evento organizado entre la Fundación Ludwig de Cuba y el ICAIC, al que asistió un reducido número de cineastas y artistas visuales por invitación. A partir de esa fecha *PM* ha circulado de manera no oficial en algunos circuitos culturales, escuelas de cine, etcétera, pero nunca ha sido estrenada oficialmente.

6 Toda la información referida a los dibujos animados fue facilitada por el Dr. Aramis Acosta Caulineau como parte de su tesis doctoral "El cine de animación del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). Evolución histórica y valoración estética de un producto cultural" de la Universidad Politécnica de Valencia en 2007.

7 *Cosmorama* fue restaurada por el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, España, y exhibida por primera vez en Europa, como parte de la gran exposición *Los cinéticos* que se presentó en dicho centro en el año 2007.

8 *Café con leche. Sobre la vida y obra de Guillén Landrián* es un documental realizado por Manuel Zayas, entonces estudiante de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de Baños, en el que entrevista al cineasta, fallecido en Miami el 21 de julio de 2003, cuando el documental todavía no se había terminado.

9 Tomado de la sinopsis de la película *Suite Habana*, publicada en *XXV Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana*, catálogo. La Habana, ICAIC, 2003, pág. 33. Esta película se presentó en la sección oficial en concurso.

10 "Umbráculo": espacio cubierto, dedicado al cultivo y

Lezama Lima, prominent intellectual, founder of the Orígenes Group, and author of several novels, including the internationally acclaimed *Paradiso*.

12 Victor Fowler, "A propósito de la exposición de Kiki Álvarez en *Fast Forward III*" [online]. *Miradas* [digital magazine], Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, December, 2006. The site where the article was consulted is, at the time of publication, no longer accessible.

13 Since Cuba is a single-commodity producer and exporter of sugar, the top leadership of the Revolution decided to set a production goal of 10 million tons for the 1969-70 harvest, an amount never before reached by the Cuban sugar industry. Every human and material resource was directed toward this goal and the failure to reach it engulfed the country in an economic and ethical crisis that lasted more than five years.

14 The economic crisis that took place after the disappearance of the considerable support provided by the collapsed USSR and socialist block is known as "The Special Period in Time of Peace," and it tested the Cuban people's capacity for resistance as they were subjected to the greatest deprivations in the history of the Revolution.

15 Apart from *Madagascar*, some of the other standout films by Fernando Pérez include *La vida es silbar* (1998) and *Suite Habana* (2003).

16 From an interview with Juan Carlos Cremata by the professor and film critic Dean Luis Reyes in *Cine Cubano*, Number 152, April-June, 2001.

17 From Alom's synopsis of the film.

protección de las posturas de café, donde se mantienen uniformes el nivel de luz y humedad para evitar que se dañen las posturas.

11 *Fast Forward*, proyecto curatorial desarrollado por Luisa Marisy, desde el año 2005, para mostrar el desarrollo del videoarte cubano que en sus tres primeras ediciones se presentó en el contexto del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano y le valió a la autora el Premio Nacional de Curaduría en el año 2007.

12 Se refiere al poeta y escritor cubano José Lezama Lima, eminente intelectual, fundador del Grupo Orígenes y autor, entre otras, de la novela *Paradiso*, mundialmente reconocida.

13 Víctor Fowler, "A propósito de la exposición de Kiki Álvarez en *Fast Forward* III" [en línea]. *Miradas* [revista digital], Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, diciembre de 2006. El sitio no estaba disponible hasta la fecha de publicación de este artículo.

14 En Cuba, país monoproductor y monoexportador de azúcar, a la alta dirigencia de la revolución se le ocurrió trazar como meta la producción de diez toneladas de azúcar en la zafra de 1969-70, algo jamás alcanzado por la industria azucarera cubana. Se pusieron todos los recursos humanos y materiales en función de ese objetivo y su fracaso sumió al país en una crisis económica y ética que perduró por más de un quinquenio.

15 A esta crisis económica generada tras la desaparición de la abundante ayuda proveniente del extinto bloque socialista se le conoce como "Período especial en tiempos de paz" y puso a prueba la capacidad de resistencia del pueblo cubano, sometido a las mayores privaciones en la historia de la revolución.

16 Entre los filmes más interesantes de Fernando Pérez, podemos señalar, además de la comentada *Madagascar*, *La vida es silbar* (1998) y *Suite Habana* (2003).

17 Tomado de la entrevista el profesor y crítico de cine Dean Luis Reyes realizó a Juan Carlos Cremata, en *Cine Cubano*, núm. 152. La Habana, abril-junio, 2001.

18 Según la sinopsis elaborada por el autor del filme.

Claudio Caldini

A New Phase in the History of Cinema

Claudio Caldini

Una nueva etapa en la historia del cine

El cine ha recorrido en ochenta años una escala de enfoques y de "ismos" que en otras artes han requerido siglos. Por eso pudo Antonin Artaud referirse a "la precoz vejez del cine", frase que evidencia la contradicción entre la novedad y la densidad cultural de su trayectoria.

Actualmente, cada vez más y más películas son hechas en forma independiente, debido a que el cine ha perdido su mistificación hollywoodiana. También los

In eighty years, cinema has run a gamut of approaches and "isms" that for other art forms has required centuries. This is why Antonin Artaud could speak of "cinema's precocious old age," a phrase that reveals the contradiction between cinema's novelty and the cultural density of its trajectory.

Today, more and more movies are made independently, due to the fact that cinema has lost its Hollywood mystique. Production materials are also

Claudio Caldini inspecting film, circa 1974. Photographer unknown.
Claudio Caldini inspeccionando película, circa 1974. Fotógrafo desconocido.

materiales de producción son más económicos y sencillos. Cuando surgió el formato de 16 mm, aquellas personas que no dependían del cine para subsistir comenzaron a liberarlo del comercialismo emprendiendo una búsqueda que contribuyó altamente al desarrollo del arte cinematográfico. Surge entonces el 8 mm; pero tenía un inconveniente, la gran pérdida de calidad que se produce al reducir el tamaño de la imagen a la mitad y la falta de una técnica eficaz en los equipos. Esto trajo como consecuencia que la mayoría de los usuarios del 8 mm se dedicaran exclusivamente a recoger imágenes familiares o de viajes, resultando la ya conocida "película casera".

En 1964 hay una confabulación en la central de Kodak en Rochester, Nueva York. Se rumoreaba que saldría al mercado un nuevo formato. Fue en 1965 que se anuncia oficialmente el Super 8. Tendría las mismas dimensiones del 8 mm pero sus perforaciones habían sido reducidas y colocadas en el centro de la imagen, produciendo así un cuadro fotográfico 50% mayor que el de 8 mm y en consecuencia una mejor calidad de imagen. A la vez que lanza sus cámaras Super 8, Kodak crea también un nuevo sistema en el rollo de película: el casete. Este difiere fundamentalmente del 8 mm (y del 16) en que ambos carretes (emisor y receptor) están contenidos uno sobre el otro en el mismo envase, exponiendo a la luz solamente unos pocos fotogramas en el momento de cargar la cámara.

El Super 8 surgió originalmente, confiesa la Kodak, para uso profesional, pero el mercado fue tomado por el *amateur*, al cual le resultaba más sencillo el uso del casete.

Desde 1965 hasta la actualidad el desarrollo de los equipos Super 8 ha sido sumamente acelerado. Cámaras cada vez más perfeccionadas: potentes *zooms*, diafragmas automáticos, posibilidad de fundidos y encadenados. En el año 1972 se introducen las cámaras "XL" que son capaces de filmar con luz existente combinando lentes muy sensitivas y películas extrarápidas. En este mismo período aparecen las cámaras Ektasound, con sistema de sonido directo incorporado. Otras compañías aprovecharon la introducción del casete con sonido para

simpler and more affordable. With the emergence of the 16mm format, people who did not depend on cinema for their livelihood began to liberate it from commercialism, initiating a search that contributed greatly to the development of the cinematic art. Then 8mm was introduced. But it had two drawbacks: the great loss of quality produced by cutting the size of the image in half, and the equipment's lack of technical efficiency. As a result, the majority of 8mm users dedicated themselves exclusively to collecting family and travel images, creating the well-known "home movie."

In 1965, Super 8 was officially announced. It would have the same dimensions as 8mm but its perforations were reduced and placed in the center of the image, producing a photographic frame 50% larger than that of 8mm and, consequently, a higher quality image. A new system was also created for the film reel: the cassette.

This differed fundamentally from 8mm (and 16mm) in that both reels (the transmitter and the receiver) are stored, one on top of the other, in the same container, exposing only a very few stills to the light when loading the camera.

The Super 8 was originally developed for professional use, but the market was taken over by amateurs, for whom the cassette proved easier to use.

From 1965 to the present the development of Super 8 equipment has been exceedingly rapid. Increasingly more perfect cameras with powerful zooms, automatic diaphragms, and the possibility of fades and dissolves. In 1972, the XL cameras were introduced, capable of filming in existing light by combining very sensitive lenses and extra-fast film. In this same period the Ektasound camera, with an incorporated direct sound system, was released. Other companies took advantage of the introduction of the sound cassette to produce much more sophisticated cameras, which were embraced by consumers with great enthusiasm.

Super 8 productions are not accountable to any technicians' union. Nor to artists,

producir cámaras mucho más sofisticadas, que fueron aceptadas con gran entusiasmo por el consumidor.

El sorprendente avance del Super 8 ha llegado a mesas de montaje de 8 platos; el Video Player VP1 que realiza transferencias de Super 8 a *video-tape*; la reveladora Kodak Supermatic que en 13 minutos revela un rollo de película al solo apretar un botón; copiadoras ópticas automatizadas, proyectores estereofónicos, etcétera. Son equipos costosos para el cineasta independiente pero el promedio sigue siendo mucho más accesible que los formatos mayores y el *video-tape*.

Las producciones en Super 8 no rinden cuentas ante ningún sindicato de técnicos. Ni de artistas ni de distribuidores ni de exhibidores. Tampoco deben pasar frente a ningún censor de turno. Ni pagar impuestos. El Super 8 impone otra relación con el cine, desde su concepción hasta su muestra. Admite inéditos circuitos de exhibición. ¿Cuáles? Los que sus hacedores imaginen y concreten. Son ellos los que eligen qué tipo de film hacer, sus públicos y la manera de llegar a ellos. Una autodeterminación que muchos profesionales bendecirían. El Super 8 exige redescubrir las posibilidades del oficio. Los veteranos del 35 mm suspiran: "Hoy cualquiera filma..." Justamente de eso se trata.

Publicado originalmente en *Guía Heraldo '78. Cine y cine publicitario*, t. I. Edición de Marisa Grieben y Luis Ángel Bellaba. Buenos Aires, A-Mon-Pul Producciones Publicitarias y Editora, 1978, 370.

distributors, or exhibitors. Nor do they have to pass by the censor of the moment. Or pay taxes. Super 8 imposes another relationship with cinema, from conception to screening. It allows for unknown exhibition circuits. Which ones? Those that the creators imagine and make happen. They decide what kind of film to make, who their audiences are, and how to reach them—a self-determination that many professionals would bless. Super 8 demands the rediscovery of the possibilities of the trade. The 35mm veterans sigh: "Nowadays anyone can film..." And that's exactly the point.

Originally published in *Guía Heraldo '78. Cine y cine publicitario*, t. I. Edición de Marisa Grieben y Luis Ángel Bellaba. Buenos Aires, A-Mon-Pul Producciones Publicitarias y Editora, 1978, 370. English reprinted from *Claudio Caldini: Experimental Films 1975-82*. antennae collection, 2012. English translation by Dale Shuger.

A Pocket Constellation: In Praise of Argentinian Experimental Cinema in Super 8

Pablo Marín

Una constelación de bolsillo: Elogio del cine experimental argentino en Super 8

Pablo Marín

In line with a philosophy that accepts the imagination as a basic faculty, one could say, in the manner of Schopenhauer: "The world is my imagination." The cleverer I am at miniaturizing the world, the better I possess it. But in doing this, it must be understood that values become condensed and enriched in miniature. Platonic dialectics of large and small do not suffice for us to become cognizant of the dynamic virtues of miniature thinking. One must go beyond logic in order to experience what is large in what is small.

Gaston Bachelard,
The Poetics of Space, 1957.

I

In what is no longer such a short existence, historical circumstances seem to call for reflection on what a small handful of men and women, using one of the youngest of the cinematographic formats, have created in the name of audiovisual art. Super 8 has been around for exactly half a century, but unlike the other formats of similar age that constitute the array of "durable" medias—16mm, 35mm, 70mm—the reasons for its survival are, given an increasingly inhospitable landscape, perhaps more enigmatic than ever. When the number of people who use 35mm in the Hollywood studio system can be counted on one hand, the fact that a new Super 8 camera (the first in 30 years, made by the Danish company Logmar, and with worldwide rights for production and distribution acquired by Kodak) has appeared on the market cannot be ignored, even if it only further confirms the enigma.

The elaboration of an extensive history is not required to realize that, after it appeared on the market in 1965, and more than any other film or video format that emerged in the 20th century, Super 8 rapidly became the most popular and simple format throughout the world for recording images of the family at home. It was, in fact, for this purpose that Super 8 was created. For the first time in the history of cinema, a technological advance was made available for use by a new consumer class. Ordinary people, once mere spectators, could now become burgeoning filmmakers. Turning its back on its own industry in a more profound way than the small 8mm and 9.5mm formats that preceded it, Super 8 represented a true democratization of cinema. While the use of earlier amateur formats still relied upon specific technical knowledge, the features of these new cameras and the design of the cartridge-based film privileged automatism. In a 1978 article, the Argentinian filmmaker Claudio Caldini—an indispensable figure in Super 8 experimental cinema from the time of its appearance until the present day—summarized this before-and-after: "Super 8 demands that one rediscover the possibilities of the trade. Veterans of 35mm sigh, 'Today anyone can make a movie…' That's exactly the point."[1]

However, despite all the technological fanfare surrounding its distribution and exposure in the market as a novel consumer good, Super 8 was adopted early on by the artistic avant-garde for its practicality (especially when it came to economic considerations) and an aesthetic immediacy that had a definitive impact within the experimental traditions of intimate, first-person cinema and the film diary. In this way, by accentuating its differences from 16mm—the traditional medium chosen by experimental filmmakers—Super 8 consolidated its position during its first decades as the primary option for spontaneous and quick (when not completely improvised) recording, liberated from the constraints of standard formats. "No work of art,

En el eje de una filosofía que acepta la imaginación como facultad básica, puede decirse al modo schopenhaueriano: "el mundo es mi imaginación". Poseo el mundo tanto más cuanta mayor habilidad tenga para miniaturizarlo. Pero de paso hay que comprender que en la miniatura los valores se condensan y se enriquecen. No basta una dialéctica platónica de lo grande y de lo pequeño para conocer las virtudes dinámicas de la miniatura. Hay que rebasar la lógica para vivir lo grande que existe dentro de lo pequeño.

Gaston Bachelard,
La poética del espacio, 1957.

I

Como tantas veces antes, en lo que va de su ya no tan corta existencia, las circunstancias históricas parecen señalar el camino hacia una reflexión necesaria sobre aquello que un puñado de mujeres y hombres han hecho en nombre del arte audiovisual, mediante el más joven de los formatos cinematográficos. El Super 8 tiene exactamente medio siglo de vida y, a diferencia del resto de los soportes con semejante antigüedad que componen el abanico de los medios "perdurables" (16 mm, 35 mm, 70 mm), las razones de su supervivencia son, tal vez, dentro de un panorama crecientemente inhóspito, más enigmáticas que nunca. En una época en la que se puede contar con los dedos de la mano la gente que filma en 35 mm dentro de los estudios de Hollywood, el hecho de que haya salido al mercado una nueva cámara de Super 8 (Logmar, la primera en treinta años, fabricada en Dinamarca y luego comprada por Kodak para su fabricación y comercialización mundial exclusiva), no merece ser pasado por alto, aun tan solo como confirmación de semejante enigma.

No hace falta hacer mucha historia para comprender que, más que cualquier otro formato de cine o video surgido durante el siglo xx, el Super 8 se transformó rápidamente, tras su lanzamiento al mercado en 1965, en el medio más popular y sencillo a la hora de registrar imágenes familiares y hogareñas a lo largo y ancho del planeta. No sería apresurado afirmar que ese fue el objetivo con el que fue creado. Por primera vez en la historia del cine, el avance tecnológico estaba puesto al servicio de la explotación de un nuevo consumidor: el público, antes simple espectador, ahora cineasta en potencia. Dándole la espalda a la propia industria de una manera más profunda que con los anteriores formatos reducidos de 8 mm y 9.5 mm, el Super 8 representó una verdadera democratización del cine; allí donde los formatos *amateur* previos seguían apoyados en conocimientos técnicos específicos, las prestaciones de estas nuevas cámaras y el diseño de la película en cartuchos privilegiaron el automatismo. En un artículo de 1978, el cineasta argentino Claudio Caldini, referente ineludible del cine experimental en Super 8 desde su aparición hasta el día de hoy, resumió este antes y después: "El Super 8 exige redescubrir las posibilidades del oficio. Los veteranos del 35 mm suspiran: 'Hoy cualquiera filma...'. Justamente de eso se trata."[1]

Sin embargo, pese a todo el aparato tecnológico que rodeó su difusión y explotación en el mercado como un novedoso bien de consumo, el Super 8 fue a su vez apropiado tempranamente por la vanguardia artística debido a su practicidad principalmente económica y una inmediatez estética que tuvo un impacto definitivo en la tradición experimental del cine intimista en primera persona y el diario filmado.

no thought, has a chance of survival, unless it bears within it repudiation of false riches and high-class production, of color films and television, millionaire's magazines and Toscanini,"[2] wrote Adorno two decades before the appearance of Super 8, although his call for the purging of incident and ornament could almost pass for a slogan or declaration of principles concerning the format's use within the terrain of experimental cinema.

Writing in 1963, Jonas Mekas, the American experimental innovator and filmmaker par excellence, speaking of Super 8's nearest relative, prophesized,

> You know what? It is the 8mm movie [introduced in 1932] that will save us. It is coming. You may think I am crazy. But I know people, very talented people, shooting their movies on 8mm. The day is close when the 8mm home-movie footage will be collected and appreciated as beautiful folk art, like songs and the lyric poetry that was created by the people.[3]

The general consensus of critics and filmmakers over the past half century bears out this specific view of the new medium. From a home format for the masses to a home format for the avant-garde, the history of the re-appropriation of this technology by those in the artistic spheres demonstrates how they chose to highlight certain aesthetic features—primarily the "truth" that seemed to characterize its images, to the detriment of profound or challenging visual exploration—until it was transformed into something that resembled a genre in and of itself. Broadly speaking, this position stated that if a traditional experimental movie in all its splendor could be made in either 16mm or 35mm, the very conceptual and technological nature of Super 8 would push a given work into a walled compound, more fragile and inaccessible but, at the same time, more direct and synthetic, in proximity to an unfiltered sincerity, able to capture the ephemeral and the elusive with urgent fidelity.

If, as Stan Brakhage (the other major American proponent of cinema as a predominantly personal activity) asserted, those who deal commercially in cinema always manage to "get their way," here this operation would depend on a more complicated set of conditions, given that it had to do with more than just the appropriation of a technology by a market anxious to exploit virgin territory. To the contrary, Super 8 came into the world already wearing that label. What is surprising is that its re-appropriation by the avant-garde has been so defined by thematic rather than formal reinterpretations of the medium. Or, conversely, by works much more disruptive in terms of the nature of their images' content than

Poster for Super 8 screening in Bariloche (1977).

De esta manera, al acentuar aquellas diferencias de grado con el 16 mm —medio tradicional elegido por los y las cineastas experimentales—, el Super 8 pareció consolidarse durante sus primeras décadas como la opción primordial para todo aquel registro espontáneo y urgente (cuando no simplemente improvisado), liberado de las ataduras de los formatos estándar. "Ninguna obra de arte, ningún pensamiento tiene la posibilidad de sobrevivir que no conlleve la renuncia a la falsa riqueza y a la producción de primera calidad, al cine en color y a la televisión, a las revistas millonarias y a Toscanini",[2] escribió Adorno dos décadas antes de la aparición del Super 8, aunque su apuesta a la depuración de lo accesorio y ornamental podría pasar casi por su lema o una declaración de principios con relación al empleo del mismo dentro de las fronteras del cine experimental. Hablando de su pariente más cercano, el impulsor del cine independiente norteamericano y cineasta personal por excelencia, Jonas Mekas, este profetizó en 1963:

> ¿Saben qué? Es la película de 8 mm [vigente desde 1932] la que nos salvará. Ese día está por llegar. Pensarán que estoy loco. Pero conozco gente, gente muy talentosa, que actualmente filma sus películas en 8 mm. No estamos lejos del día en que las películas caseras en 8 mm sean reunidas y apreciadas como hermoso arte popular, como aquellas canciones y poesía lírica creada por la gente.[3]

Parece mentira pero, conscientemente o no, el consenso general de críticos y cineastas a lo largo de la mitad del siglo pasado ilustra esas ideas específicas del nuevo medio. De formato casero masivo a formato casero de la vanguardia, la historia de la reapropiación de esta tecnología desde la esfera artística señala cómo esta optó por resaltar solo ciertos aspectos estéticos —principalmente el carácter de "verdad" de las imágenes, en detrimento de una exploración visual profunda o demandante—hasta el punto de convertirla en algo muy parecido a un género en sí mismo. Según esta postura y a grandes rasgos, si una película experimental tradicional podía llegar a ser realizada en todo su esplendor tanto en 16 mm o 35 mm, la propia naturaleza (conceptual y tecnológica) del Super 8 empujaría la obra hacia un terreno acotado, más inacabado y frágil pero al mismo tiempo más directo y sintético, cercano a una sinceridad sin filtro, capaz de capturar aquello efímero e inasible con una urgente fidelidad.

Si de alguna manera es como dice Stan Brakhage —el otro gran pilar norteamericano del cine como actividad irrenunciablemente personal— que los comerciantes del cine siempre logran *salirse con la suya*, en este caso será con la salvedad de que aquí la maniobra es más compleja, puesto que no se trata simplemente de una tecnología apropiada por un mercado ansioso de explotar un territorio virgen. No, el Super 8 nació con esa etiqueta; lo curioso es que su reapropiación por parte de la vanguardia haya estado tan volcada hacia una reinterpretación temática y no formal del medio. O, mejor dicho, para no despertar una polémica innecesaria, hacia un trabajo *mucho más* rupturista desde la naturaleza del contenido de las imágenes registradas, que desde su composición y estructura general.[4] Así, el tipo de film experimental en Super 8 que parece haber captado la mayor atención de la historia y la crítica cinematográficas es precisamente aquel que parte de la estética tradicional de las películas caseras (*home movies*) para, de alguna manera, subvertirla mediante una frontalidad brutal (a falta de un mejor término) respecto a lo filmado y un desajuste de las técnicas de registro del cine amateur. En este sentido, se podría afirmar que este cine experimental en Super 8, muy cercano a lo que varios autores han denominado un cine "confesional", tanto por su falta de artificialidad como de hipocresía, actúa de manera vampirizante, sosteniendo un espejo roto frente a las películas familiares. De ahí que en muchos casos la mejor manera de comprender los procedimientos llevados a cabo en estos filmes sea a través de la lectura a contramano de aquellos manuales o guías de referencia e instrucciones destinados al cineasta ocasional.

Desde el punto de vista académico, el perfeccionamiento de lo amateur a través de una postura abiertamente artística, con sus nuevas "reglas" y su gramática liberada y espontánea, delimitó la consideración de un formato a lo que por entonces era el estilo dominante. Y uno de los resultados de esto fue pensar el Super 8 como

their composition and general structure.[4]

As such, the type of experimental Super 8 film that seems to have drawn the most historical and critical attention is precisely that which departs from the traditional aesthetic of home movies in order to somehow subvert it by means of (for lack of a better term) brutal directness with respect to what is filmed, as well as a disruption of amateur cinema's recording techniques. In this sense, due to its close resemblance to what various writers have termed "confessional" cinema for its lack of both artifice and hypocrisy, experimental cinema in Super 8 acts in vampiric fashion, holding up a broken mirror to home movies. This is why, in many cases, the best way to make sense of the operations carried out in these films is through a reverse reading of the instructional manuals written for the occasional filmmaker.

From an academic point of view, the perfection of amateurism by means of an openly artistic stance, with its new "rules" and its spontaneous, open-ended grammar, defined consideration of the format according to what was then the dominant style. One of the results of this was the assumption that Super 8 was an exclusive vehicle for certain types of aesthetic ends (the avant-garde's canonization of the home movie and the travel film), as if the choice of technology implied the automatic acceptance of certain attributes and the negation of many others.

For example, in her 1995 book *Reel Families: A Social History of Amateur Film*, Patricia Zimmerman writes, "Filmmakers working in Super 8 as an inexpensive, artistic medium express this liberated amateurism. This 'home-movie' style does not execute the rigid standards of composition, narrative, and the erasure of the filmmaker characteristic of the ideological discourse on amateur filmmaking."[5] In her eagerness to offer a single historical interpretation for an entire medium, Zimmerman ends up summarizing an enormous and complex practice by asserting that "experimental films in this style explore, publicize, and, in a minimal way, legitimate this spontaneous, untrained, unskilled technique."[6] The problem here is not so much the academic tendency to define something in as few words as possible but rather the erroneous character of the definition. Just a few years later Fred Camper retraced the same steps in his text "The Qualities of Eight," stating that "Super 8 imagery is best used not to produce convincing illusions but as a kind of writing with the camera; Super 8 films often resemble journal entries, diaries, sketches in notebooks. If *La Région Centrale* (Michael Snow, 1971) calls to the viewer: 'Come here, to this place where I have been,' most Super 8 landscape films address the viewer with: 'Here are some sketches of some places I have seen.'"[7] His way of defining the medium is much more categorical: "*Super 8 turns into the ideal medium for expressing the artist's modesty, a calculated lack of ambition that becomes part of the discourse of the work.*"[8]

If in both positions it is odd not to find any defense of 8mm, it is also odd not to encounter at least a limited reconsideration that functions by comparison, first with respect to home movies (Zimmerman) or in terms of 16mm experimental cinema (Camper). These are two vast traditions, moreover, that anticipated the artistic use of Super 8 and should therefore be seen in relation to it. However, the problem with Zimmerman's and Camper's praise (and one feels compelled to mention that theirs is the usual praise given to Super 8) is that it celebrates the medium for what it *doesn't do* more than for its own autonomous characteristics.

From the point of view of these readings one is made aware of everything the format does not represent and that which it cannot do. And yet, fifty years after its creation, an unresolved question seems to be hiding in the shadows of that same aesthetic: if the avant-garde adopted Super 8 as the perfect means of ridding itself of what was unnecessarily incidental, as the definitive instrument for the de-instrumentalization of an entire industry with a single blow, how should we situate attempts to use the same format as a tool not for modest reductionism but for ambitious magnification? What if, contrary to generalizations, that same "fragility" has in truth been the ultimate refuge for unimaginable potential?

II

There's something heroic about Super 8: it's a format that wants to be large.

Steve Polta, 2014.

As the American filmmaker and curator Steve

un vehículo exclusivo para cierto tipo de fines estéticos (la canonización vanguardista del film casero y las películas de viaje); casi como si la elección de la tecnología implicase la aceptación de ciertos atributos y la negación de muchos otros. Dos ejemplos: en su libro de 1995, *Reel Families: A Social History of Amateur Film*, Patricia Zimmerman escribe: "Los cineastas que trabajan en Super 8 como un medio accesible y artístico expresan este amateurismo liberado. Este estilo de 'película casera' no representa estándares rígidos de composición, narración, ni la desaparición discursiva ideológica del cineasta tan típica del cine amateur."[5] En su afán de ofrecer una interpretación histórica determinante acerca de la esencia de todo un medio, Zimmerman termina por resumir una práctica enorme y compleja al afirmar que "las películas experimentales de este estilo exploran, publicitan y legitiman, al menos en pequeña medida, una técnica espontánea, no entrenada e inexperta".[6] El problema aquí no es tanto esa vocación académica de definir algo con la menor cantidad de palabras posible sino más bien el carácter erróneo de dicha definición. Apenas unos años más tarde, Fred Camper pisaba sobre esas mismas huellas en su texto "The Qualities of Eight" al decir que "la calidad visual del Super 8 no sirve tanto para componer ilusiones convincentes sino como un tipo de escritura con la cámara. Las películas en Super 8 a menudo se asemejan a anotaciones de diarios, bocetos en cuadernos. Si *La Région Centrale* (Michael Snow, 1971) parece decirle al espectador: 'Ven aquí, a este lugar que visité', la mayoría de los filmes paisajísticos en Super 8 se presentan ante el espectador como: 'He aquí algunos bocetos de lugares visitados'".[7] Su definición del medio es mucho más tajante: "El Super 8 se transforma en un medio ideal para expresar la modestia de un artista, una calculada falta de ambición que se vuelve parte del discurso de la obra."[8]

Si bien en ambas posturas cuesta no ver una defensa del 8 mm, también es difícil no ver allí un rescate limitado que funciona por comparación; primero respecto a las películas caseras (Zimmerman) y luego frente al cine experimental en 16 mm (Camper). Dos tradiciones por otra parte muy vastas que anticiparon el uso artístico del Super 8 y que, con justa razón, deberían ser puestas en relación. Sin embargo, el problema con el elogio de Zimmerman y Camper (y el elogio habitual del Super 8, uno se siente tentado a decir) es que celebra el medio por aquello que *no hace* más que por sus características propias, autónomas. A partir de estas lecturas se está al tanto de todo eso que el formato no representa y aquello para lo que no sirve. Pero entonces, cincuenta años más tarde de su creación, una pregunta pendiente pareciera esconderse en el lado oscuro de esa misma estética: ¿si el Super 8 fue adoptado por la vanguardia como la manera perfecta para olvidarse de lo excesivamente accesorio, como el instrumento definitivo para des-instrumentar toda una industria de un solo golpe, en qué lugar se situarían aquellos intentos de usar el mismo formato como una herramienta no de modesta reducción sino de ambiciosa magnificación? ¿Qué tal si, contrario a las generalizaciones, aquella "fragilidad" haya sido en verdad el último refugio de una potencialidad inimaginada?

II

> *Hay algo heroico en el Super 8:*
> *es un formato que quiere ser grande.*
>
> Steve Polta, 2014.

Opuesta a aquel punto de vista histórico que consideró el Super 8 como un resultado más que como un punto de partida, una constelación de películas pequeñas-pero-enormes se extiende a través de las décadas y a lo largo de los territorios con la fuerza de una tradición no falta de épica, como bien señala Polta, cineasta y curador norteamericano. Se trata de un conjunto de filmes conscientes de la potencia liberadora de sus restricciones más que un cine minimalista. Esta historia paralela y no negativa del formato encuentra algunas de sus raíces más profundas en latitudes donde las condiciones económicas impidieron el desarrollo de prácticas cinematográficas profesionales accesibles. No es casual que los textos mencionados anteriormente provengan de autores estadounidenses, territorio en el cual el cine experimental dio sus primeros pasos y alcanzó la madurez corriendo paralelamente a la industria pero, de alguna manera, aprovechando muchos de sus recursos. Así como

Polta points out, and contrary to the historical point of view that considered Super 8 an effect rather than a point of origin, a constellation of small-but-huge films is spread out across the decades and throughout many lands, channeling the force of a tradition that does not lack for epic resonance. Rather than examples of a minimalist cinema, these are films conscious of the liberating potential of their restrictions. They tell a parallel (and positive) history of the format, one that finds some of its deepest roots in places where economic conditions prevented the development of professional cinematographic practices.

It is no coincidence that the texts mentioned above were written by authors from the United States, where experimental cinema took its first steps and reached its maturity in a world parallel to the industry, even though it often took advantage of resources provided by the latter. As such, it should not be considered coincidental that many of the Super 8 films that fell outside their purview (though without necessarily opposing it) emerged from countries like Brazil, Mexico, and, perhaps in its most radical form, Argentina.

At the risk of cutting short an extensive and complex history, in these countries (particularly in Argentina) the absence of a professionalized and accessible independent mode of practice in 35mm and 16mm (in which the absence of film-maker cooperatives cannot be overlooked) resulted in the adoption of Super 8 as the ideal medium for open-ended and artistic filmmaking.[9] A lack of alternatives led to a level of dedication that soon became devotion. If economic conditions pushed experimental filmmakers in Argentina toward Super 8, in the end, by ignoring existing notions of what the format could be, it was they who pushed it out of preconceived aesthetic contexts and toward a rigorous level of ambition that spoke to a shared and singular interest: the possibility of extracting the maximum level of quality from the least grandiose of mediums.

In Argentina as in the rest of the world, Super 8 arrived in the mid-1960s, but it was not until the beginning of the 1970s that it reached a widespread public. Outside of the strictly recreational home environment, the format quickly, one might even say explosively, opened the way for more ambitious uses. These were divided between "professional" approaches that tried to emulate the movie industry (though on a smaller scale), and creative attempts to integrate cinema with the artistic revolution begun a decade earlier within the greater cultural landscape of Buenos Aires.

The debate between tradition and modernity took shape in the distinctions between activities carried out by the Small Format Filmmakers Union (Unión de Cineístas de Paso Reducido, or UNCIPAR), formed in 1972 with the aim of "offering its members screens to show their films, lectures on technical topics, discounts and special offers on equipment, etc.;"[10] the Center for Audiovisual Experimentation at the Instituto Di Tella, active between 1960 and 1970, which promoted "experimentation and investigation in new mediums for audiovisual expression,"[11] and whose effects would later be felt more profoundly in places like the Filmoteca studio, created in 1969 by the underground artist and thinker Silvestre Byrón; and the Goethe Institute of Buenos Aires, which, starting in 1974 and thanks to the efforts of the artists and experimental filmmakers Marie Louise Alemann and Narcisa Hirsch, initiated an experimental film program that eventually included festivals and workshops.

As the movement toward an industrial amateur cinema in Super 8 sought out increasingly demanding forms and structures of production on an economic level (feature-length films, synchronized sound, equipment that allowed for meticulous post-production, etc.), the majority of experimental filmmakers remained apart from such commercial efforts, dedicating themselves with focus to exploring the essential features of the medium. More than just the cultivation of an aesthetic rooted in the basics, experimental film's battle against consumerist approaches took the form of an artisanal strategy focused on concentrating the majority of the creative process in the act of shooting, from in-camera editing to experimentation with filming techniques and low-tech methods of superimposition and re-filming. The main difference between the respective ambitions of the two modes lies in the fact that the objective of this experimental "primitivism" was the employment of technique as a vehicle for the creation of concepts, rather than a generator of effects.

Of all the experimental Super 8 productions to have emerged from Argentina (or rather, of

tampoco es casual que mucho del cine en Super 8 distinto a aquella consideración —aunque no necesariamente opuesto— surja de países como Brasil, México y, tal vez de manera más radical, de Argentina. No es casual porque, a riesgo de hacer corta una historia extensa y compleja, en estos países (en Argentina puntualmente) la ausencia de una práctica independiente profesionalizada y accesible en 35 mm y 16 mm (la ausencia de cooperativas de cineastas es un dato que no se puede pasar por alto) culminó en la aceptación del Super 8 como el medio ideal para hacer cine desde una posición libre y artística.[9] Como si la falta de opción hubiera generado una dedicación pronto devenida en devoción. De esta manera, si el contexto económico empujó a los y las cineastas experimentales argentinos hacia el Super 8, fueron estos quienes, en última instancia y solo mediante un abordaje desatento a los dictámenes generalizados, empujaron el formato fuera de ese contexto estético prefijado y hacia un nivel de rigurosa ambición que responde a un mismo y único interés: la posibilidad de extraer el máximo nivel de calidad mediante el menos grandioso de los medios.

Como en el resto del mundo, el Super 8 desembarcó en Argentina a mediados de los años sesenta pero no fue hasta recién entrados los setenta que llegó a manos de un público masivo. Fuera del ámbito hogareño estrictamente recreacional, el formato se abrió paso rápida y, se podría decir, explosivamente hacia un uso más ambicioso, dividido entre una actividad "profesional" que intentó la emulación de la industria del cine en baja escala, y una búsqueda creativa por integrar al cine a la revolución artística comenzada una década atrás dentro del panorama cultural de Buenos Aires. Este debate entre tradición y modernidad se tradujo en el plano real en la distinción entre la práctica llevada a cabo por la Unión de Cineístas de Paso Reducido (Uncipar), creada en 1972 con el objetivo de "brinda[r] a sus asociados pantalla abierta para sus películas, cursillos de orientación técnica, descuentos y servicios especiales en comercios, etc.",[10] y los ecos del Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Di Tella, en funcionamiento entre 1960 y 1970, con el fin principal de promover la "experimentación y la investigación de los nuevos medios de expresión audiovisual", [11] que luego resonarían con más intensidad en ámbitos específicos como el estudio Filmoteca —creado en 1969 por el artista y pensador del *underground*, Silvestre Byrón— y, especialmente, en el Instituto Goethe de Buenos Aires, que a partir de 1974 —bajo la iniciativa de las artistas y cineastas experimentales Marie Louise Alemann y Narcisa Hirsch— iniciaría un ciclo de cine experimental más tarde acompañado por concursos y talleres.

De esta manera, donde el movimiento por un cine amateur industrial en Super 8 persiguió formas y estructuras de producción cada vez más demandantes en el plano económico (largometrajes, sonido sincrónico, instrumentos de postproducción meticulosos), la mayoría de los cineastas experimentales permanecieron impermeables a dicha explotación comercial, dedicándose intensamente a la exploración de los componentes esenciales del medio. Más que una cultivación de lo básico, el combate del cine experimental contra el abordaje consumista se dio en la forma de una artesanalidad interesada en concentrar la mayor parte del proceso creativo en el acto de filmación, desde el montaje en cámara hasta la experimentación con procedimientos de rodaje y métodos de sobreimpresión y refilmación caseros. Precisamente allí radicó la gran diferencia entre las ambiciones respectivas de ambas prácticas: en el hecho de que este "primitivismo" experimental tuvo como objetivo la utilización de la técnica como vehículo para la creación de conceptos más que como posibilitadora de efectos.

De toda la producción experimental en Super 8 surgida de Argentina (o sea, de casi todas las películas experimentales producidas en este país) es en la obra de Claudio Caldini donde más acabada se ve esta cristalización de un estilo audiovisual que hace de lo reducido y artesanal una potencia muy grande, universal. Un cine de miniaturas cósmicas. En el cine de Caldini, al igual que en el de Jorge Honik —difícil resistir la tentación de pensar en ambos como parte de un mismo proyecto, de un mismo impulso—, las capacidades técnicas del formato se comprenden y se explotan al máximo, subrayando todo aquello que haría del Super 8 algo autónomo. Así, la practicidad de las cámaras y proyectores, las ventajas de su diseño veloz y automático (filmadoras a pila que permiten planos secuencia de la duración del rollo de película, lentes *zoom*-macro, veloces sin necesidad de reemplazar objetivos, tamaño y peso que se desentienden del uso de

almost all the experimental films produced there), it is in the work of Claudio Caldini where we find the most crystallized expression of an audiovisual style that creates great, even universal potential from reduced means—a cinema of "cosmic miniatures." In Caldini's work, as in that of Jorge Honik (it is difficult to resist the temptation of thinking about both of them as part of a single project, a common impetus), the technical capacities of the medium are manipulated and mined to maximum effect, highlighting everything that would make Super 8 an autonomous form. As such, the practicality of the cameras and projectors, the advantages bestowed by its quick and ready design—battery-powered cameras that allow for shots as long as a roll of film, macro-zoom lenses, speeds that do not require the changing of lenses, a size and weight that dispense with the need for tripods, film cartridges that make it possible not only to load the camera in full light but also to change emulsions during a single shot—allow for a style that does not just comfortably revel in its autonomous nature (the ugly side of amateurism), but demands of itself the creation of something new, rigorous, and capable of questioning the "institutional" discourse surrounding Super 8 as well as, in large part, the complaints lodged by the avant-garde against its positions, broadly represented by Camper's and Zimmerman's points of view.

Therefore, if *Gamelan* (Caldini, 1981)—a violent chronicle, a high-speed exploration of a Patagonian landscape that serves as a stark portrait of the profound intensity of life lived on the edge, filmed entirely using a camera suspended by two ropes and swung in circles—breaks with the idea that a film like *La Région Centrale* can only be made in 16mm, *Passacaglia y fuga* (Honik, 1975)—in which a camera moves through a house at an extremely slow rate, recording its empty spaces, room by room, taking in everything as it advances like a black hole, and composing both an architectural portrait and a celebration of humankind in the midst of the universe—unearths once and for all the credo by which Super 8 might respond to cries of untrained or unambitious amateurism.

What is interesting about the cases of Caldini and Honik—two multi-faceted artists who also worked in literature, music, theater, and dance—is that they maintain a spirit of renewal and defiance, which is to say a sense of the pursuit, in practically all of their films. It is in the pioneering nature of a work like *El inmortal* (Honik, 1968), in which precarious shooting conditions seem to have allowed for a conceptual opening so forceful that it is difficult not to see in this cinematic adaptation of Borges' short story of the same name an entire manifesto (however implicit) regarding the features, obvious and hidden alike, of the techniques and technology associated with Super 8.

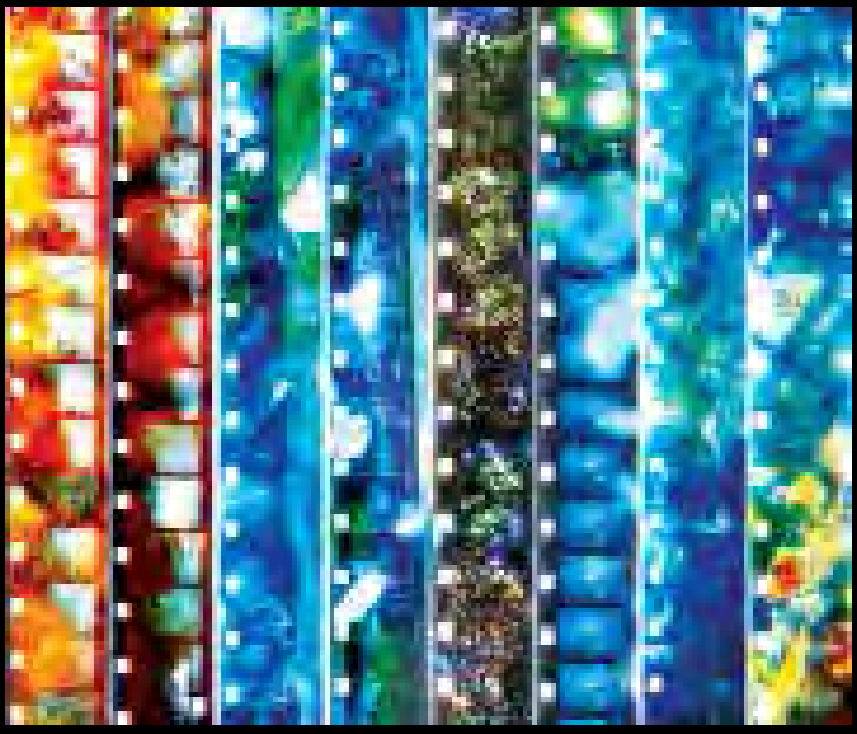
Moving from this inclination toward unpredictable moments to the "concrete poetry" of *Ventana* (1975), *Un enano en el jardín* (1981), and *La escena circular* (1982), we have a de facto triptych that clearly expresses three phases (they are, in fact, inseparable from one another) in Caldini's cinematographic thought. Guided by the personal paradox of "showing in images what images are unable to show," his cinema displays a creative call in which technical matters (his control of the camera above all else) form the keystone of a lyrical and deeply felt project whose sincerity is devoid of any ornament, and in which cinema simply functions as the externalization of what is inside oneself.

In both cases, the proceedings seem to break with pre-existing norms (in terms of cinematographic language, linearity, and how to conceive of a given technology) in order to construct a new sensory narrative from nothing, one in which any such ruptures seem to be smoothed over and stitched together again as if by magic, through an affective operation in Caldini's case and a cultural one in Honik's. The cinema of Caldini and Honik provides something akin to poetic truth in the sense that their films resemble nothing else in the local landscape, and therefore do not function by comparing themselves or competing with what might happen in other formats. Rather, they focus on celebrating and getting the most from a specific tool without concerning themselves with others. The revival of Super 8 hinges in part upon this kind of genuine unconsciousness with respect to the "other."

With respect to their creative methodologies, the other major exponents of experimental small format cinema in Argentina operate along similar lines, although in the majority of cases, they do so in more intermittent fashion. At the same time, and at the risk of generalization, it can be said

Jorge Honik, *Passacaglia y fuga* (1975).

Claudio Caldini, *Un enano en el jardín* (1981).



Pablo Mazzolo, *El Quilpo sueña cataratas* (2012).

Horacio Vallereggio, *Los placeres de la carne* (The Pleasures of the Flesh, 1977).

trípodes, cartuchos de película que posibilitan no solo el cargado de la cámara en plena luz sino también el intercambio entre emulsiones dentro de un mismo plano) hacen posible un estilo que, más que celebrar cómodamente ese automatismo (el costado rancio del amateurismo), se exige a sí mismo la creación de algo nuevo, trabajoso, capaz de cuestionar tanto el discurso "institucional" del Super 8 como también, en gran parte, el reclamo de la vanguardia frente al mismo, representado a grandes rasgos por el punto de vista de Camper y Zimmerman. Si *Gamelan* (Caldini, 1981) —un registro violento, una exploración a toda velocidad de un paisaje patagónico que hace de reflejo desnudo de la profunda intensidad de una vida al borde del abismo, filmada enteramente con una cámara sujetada a dos cuerdas y sacudida en círculos— quiebra la idea de que un film como *La Région Centrale* solo puede realizarse en 16 mm: *Passacaglia y fuga* (Honik, 1975) —una cámara que se desliza milimétricamente mientras registra cuadro a cuadro los ambientes vacíos de una casa absorbiendo todo a medida que avanza, a modo de agujero negro, para terminar componiendo un retrato arquitectónico y una celebración del hombre en medio del universo— destierra definitivamente el credo de que el Super 8 responde antes que nada al llamado del amateurismo no entrenado ni ambicioso.

Lo interesante del caso Caldini-Honik —dos artistas multifacéticos que también trabajaron en literatura, música, teatro y danza— es que mantienen una actitud renovadora y desafiante, es decir una conciencia de lo buscado, en prácticamente todas sus películas. Es en la naturaleza pionera de un filme como *El inmortal* (Honik, 1968) en donde las condiciones de precariedad del rodaje parecen haber posibilitado una apertura conceptual tan contundente que es difícil no ver en esa adaptación cinematográfica del cuento homónimo de Borges todo un manifiesto (no explícito) sobre las prestaciones —evidentes y secretas— de la técnica y tecnología del Super 8. De esa naturaleza por momentos ingobernable, entonces, a la poesía concreta de *Ventana* (1975), *Un enano en el jardín* (1981) y *La escena circular* (1982), hay un tríptico subjetivo que expresa con claridad tres etapas (a su vez inseparables) en el pensamiento cinematográfico de Caldini. Guiado por la paradoja personal de "mostrar con imágenes aquello que las imágenes no pueden mostrar", su cine evidencia un llamado creativo en el que lo técnico (el dominio camarográfico por sobre todo lo demás) es la piedra fundacional de un interés lírico y sentimental, en tanto sinceridad despojada de todo ornamento, en el que el cine aparece como un medio, simplemente, de exteriorización de lo que hay dentro de uno.

En ambos casos, el procedimiento parece romper con lo preexistente (un lenguaje cinematográfico, una linealidad, una manera de pensar una tecnología) para componer desde cero una totalidad sensorial pero también narrativa, en la cual dicha ruptura asombrosamente aparece suavizada, vuelta a ensamblar, por una operatoria afectiva en el caso de Caldini, y cultural en el caso de Honik. Algo parecido a una verdadera poética, en el sentido en que estos films no se asemejan a nada hecho antes en el panorama local, el cine de Caldini y el de Honik no actúan tanto por comparación o competencia con otros formatos, sino que sus planteos se centran en exaltar y extraer lo máximo de una herramienta sin tener en cuenta las demás. Sobre esa suerte de genuina inconsciencia respecto a *lo otro* se cimenta, en parte, la refundación del Super 8.

Los demás exponentes más originales del cine experimental argentino en formato reducido comparten esta exigencia respecto a sus procedimientos creativos, aunque en la mayoría de los casos, de una manera más intermitente. A su vez, y a riesgo de caer en generalizaciones, se podría afirmar que, así como en el abordaje más recurrente del Super 8 por parte de la vanguardia se mantiene un vínculo estrecho (aun por oposición) con las películas caseras y los diarios filmados, casi todas estas películas se desarrollan en el campo de la abstracción. *Boomerang* (1976), de Julio César Otero Mancini —un filme sobre la violencia humana estructurado con base en la quemadura y desintegración de película—, *El Quilpo sueña cataratas* (2012), de Pablo Mazzolo —una visión de la naturaleza como fuerza mística apoyada sobre una serie de técnicas ópticas que van desde la refilmación y sobreimpresión en cámara hasta la impresión de contacto artesanal— y *sin título* (1982), de Gabriel Romano —en donde el cineasta compone un monumento materialista en miniatura al utilizar fuego, tintas y varios elementos punzantes para generar su universo visual directamente sobre la película—

that while the most common orientation toward Super 8 on the part of the avant-garde maintains a link (if only by opposition) to home movies and film diaries, almost all of these films are abstract in nature. Julio César Otero Mancini's *Boomerang* (1976), a work about human violence structured around the burning and disintegration of film; Pablo Mazzolo's *El Quilpo sueña cataratas* (2012), a vision of nature as a mystic force rendered using a series of optical techniques that range from double exposure and in-camera superimposition to hand-processed contact printing; and Gabriel Romano's *Untitled* (1982), in which the filmmaker composes a miniature materialist monument by utilizing fire, inks, and various sharp implements to create a visual universe directly on the film, address a physical and tactile notion of abstraction (with an emphasis on the surface of the image) inseparable from the photochemical responses of 8mm film when subjected to various external processes.

On the other hand, Sergio Subero's *Espectro* (2010), a film about what can be achieved by restricting oneself to the photosensitive support itself, composed entirely without a lens, using a reflex viewfinder as a light-capturing vessel; Narcisa Hirsch's *Come Out* (1971), a structuralist "adaptation" of the Steve Reich composition of the same name, in which an image comes into focus over a period of twelve minutes as a form of counterpoint to the disintegration of sound; and Horacio Vallereggio's *Los placeres de la carne* (1977), a visual celebration of sexuality that departs from direct observation to construct a tour de force based in the distortion and chromatic exploration of bodies, are all concerned with a more conceptual and technical form of abstraction pursued from within the camera.

Classifications aside, it is notable that all of these works—which define a range that includes underground, essay, structural, and lyrical films—share a defiant attitude that seems to characterize the medium. Such defiance in no way implies the qualitative superiority of this abstract approach over the diary aesthetic, but rather a radical shift in creative paradigms. This is no longer about taking advantage of Super 8's dimensions by keeping the camera always "on hand," or the increased ease with which one might nonchalantly gather sketches and notes. To the contrary, what flourishes among this important group of Argentinian filmmakers, from the past as well as the present, is a real awareness of the immensities at stake and what it means to explore them.

III

> *Oh God, I could be bounded in a nutshell, and count myself a king of infinite space—were it not that I have bad dreams.*
>
> Shakespeare, *Hamlet*, 1603.

I return to the nature of Super 8 through literature, by way of Borges and the Shakespearean opening of his Aleph, a tiny point in space that contains the image of an incomprehensible universe. The reference is anything but farfetched. On the contrary, it is revelatory because it makes evident a paradoxical dimension precisely like the one that is largely latent in Super 8: the possibility of approaching, through the miniscule, various conceptions of the immense. This is why it is so difficult to establish a laudatory defense that is not based on (which is to say informed, affected, and illuminated by) the issue of its size. Fifty years after its creation, the novel values the market attributed to Super 8—its qualities, its features, its backward-looking advances with respect to the non-analog world, all of which so altered both the conception and the practice of cinema—remain current.

This means that a possible defense would have to begin by recognizing, with critical distance, that the compact size of lightweight cameras and projectors allows for a conceptual as well as a physical and operational intimacy that is difficult to achieve with other cinematographic formats. As Narcisa Hirsch recalled:

> I had a good Super 8 camera with all the bells and whistles, but I also had a small one that was like a little box, it wasn't a reflex camera or anything (you just looked through a hole) and you could put it in your pocket and take it with you on trips and shoot through a cookie, for instance... or whatever you had on hand.[12]

This seems to describe Super 8's extraordinary range of action, two well-defined

responden en mayor medida a una idea física y táctil de lo abstracto (en su hincapié en la superficialidad de la imagen), inseparable de la respuesta fotoquímica de la película de 8 mm frente a diferentes procesos externos.

Por otra parte, *Espectro* (2010), de Sergio Subero —filme sobre aquello posible de lograr únicamente a través del soporte fotosensible compuesto enteramente sin lente, usando el visor réflex de una cámara como fuente de captura de luz—, *Come Out* (1971), de Narcisa Hirsch —una "adaptación" estructuralista de la composición homónima de Steve Reich en la que una imagen adquiere foco a lo largo de doce minutos como contrapunto de un sonido en descomposición— y *Los placeres de la carne* (1977), de Horacio Vallereggio —una celebración plástica de la sexualidad que parte de la observación frontal para construir un *tour de force* basado en la distorsión y en la exploración cromática de los cuerpos— tienen que ver con un tipo de abstracción más conceptual y técnica, buscada desde la cámara.

Clasificaciones de lado, lo llamativo es que todos estos filmes, que delimitan un rango que abarca desde lo underground hasta lo ensayístico, pasando por lo lírico y lo estructural, apuntan hacia la misma actitud desafiante del medio. Este desafío no implica de ninguna manera una superioridad cualitativa de este abordaje abstracto por sobre la estética diarística sino un cambio radical de paradigma creativo. Ya no se trata aquí de aprovechar las dimensiones del Super 8 para tener la cámara "siempre encima" y recolectar bocetos y notas con mayor soltura y despreocupación. Por el contrario, lo que aflora aquí, en este gran grupo de cineastas argentinos del pasado pero también de la actualidad, es una suerte de conciencia real de los tamaños involucrados y la puesta en prueba de los mismos.

III

> *¡Oh, Dios! Podría estar encerrado en una nuez y considerarme rey del espacio infinito.*
>
> Shakespeare, *Hamlet*, 1603.

Regreso a la naturaleza del Super 8 a través de la literatura, vía Borges y la apertura shakespeareana a su Aleph, punto diminuto en el espacio en donde reside la imagen del inconcebible universo. La referencia dista de ser caprichosa. Por el contrario, la misma es iluminadora porque deja en evidencia una dimensión oximorónica que es precisamente aquella latente en gran parte del Super 8: la posibilidad de acercarse a distintas concepciones de lo inconmensurable mediante lo minúsculo. Razón por la cual resulta tan difícil establecer una defensa elogiosa de este formato que no esté construida (esto es: informada, afectada e iluminada) alrededor de su tamaño. A medio siglo de su creación, los valores novedosos de mercado del Super 8 —sus atributos, sus atractivos, sus adelantados atrasos respecto al mundo no analógico—, que sacudieron tanto la concepción como la práctica cinematográfica, siguen vigentes.

De modo que una defensa posible tendría que comenzar por reconocer que el tamaño compacto y la liviandad de las cámaras y proyectores proporcionan una intimidad conceptual pero sobre todo física y operativa, difícil de alcanzar con otros formatos cinematográficos mediante distancias y tiempos críticos. Como recordó Narcisa Hirsch:

> Tuve una cámara Super 8 muy buena, con bastantes chiches, pero también tenía una filmadora pequeña que era como una cajita, que no era réflex ni nada (sino que mirabas por un agujero) y que podías tener en el bolsillo en un viaje y filmar a través de una galletita, por ejemplo lo que tuvieses a mano.[12]

Ese parece ser el rango de acción extraordinario del Super 8, dos hemisferios bien delimitados —el de la dimensión y el de la sofisticación— que en determinados casos también confluyen.

Aunque también habría que insistir en el complemento a dicho reconocimiento, que insiste en que lo destacable, lo revolucionario no hay que buscarlo en esta base tecnológica (en sus prestaciones y su automatismo); eso sería repetir la sugestión vacía del discurso comercial. Por el contrario, habría que buscarlo en aquello que se ha logrado hacer con, o mejor dicho, a partir de esa base automática. Lo que nos lleva una vez más hacia el terreno de la paradoja vanguardista: esa vuelta de tuerca que hace de lo automático el vehículo perfecto —el instrumento intangible—

hemispheres of scale and sophistication that in certain cases overlap.

Such a defense would also require a complementary line of reasoning, an insistence on the fact that one should not look for what is notable and revolutionary about Super 8 on technological grounds (its capabilities and its automatic features). To do so would be merely to repeat the empty arguments of commercial discourse. Instead, one would have to examine how those automatic features have been utilized, or rather how they have served as starting points. This finds us once more in the land of avant-garde paradox, with a surprising turn of events that makes such automization the perfect and most fitting vehicle —the intangible instrument— for a visionary artisanal practice. Retracing the steps of its mechanical and ideological design, best described by the catchphrase "point and shoot," to instead travel down the alleyways of a simple analog technology, disregarding the degree of sophistication to which it was subjected since its inception.

"[T]he miniscule," Bachelard writes (speaking of an idea more than a measurement, one might add), "a narrow gate, opens up an entire world. The details of a thing can be the sign of a new world which, like all worlds, contains the attributes of greatness. Miniature is one of the refuges of greatness."[13] This diminutive infinitude is the defining characteristic for something that is possible to realize in Super 8 (and to a certain degree 8mm) and in no other medium. From this point of view, the essence of the format—the contrast between cinematographic "creation" (typical of 16mm and 35mm) and Super 8's "representation," between reliable "translation" of what is filmed and a partial "impression"—once again points toward an Adornian purification, but one that is somehow strengthened by an illuminating reinterpretation of space as a trans-formative condition. In the most interesting examples of experimental Super 8 from Argentina one can make out, if only fleetingly, the glimmers in which these two complementary dimensions merge into a single entity.

Scott MacDonald, writing around the same time as Camper and Zimmerman, observes that "[i]f most Super 8 filmmakers have used the smaller gauge because it allows them the economic opportunity to make films that are as interesting as they could make in 16mm (or at least interesting enough), a few have gone further, and have produced films that would be more difficult, if not impossible to make in 16mm or 35mm."[14] And if his conclusion, like Bachelard's, serves as a belated introduction to this appreciation of Super 8, it is because his vision, devoid of any analytical pretension, spans the technological history of cinema, and not only takes into account its visual qualities, but also attributes value to the complete and integrated conceptual dimension represented by each of its different formats.

In other words, MacDonald does not try to analyze the new format using the parameters set out by its predecessors, but rather seems to be interested in proceeding in the opposite direction, rethinking the history of 16mm and 35mm cinema with the possibilities of Super 8 in mind. As such, Super 8 might be a smaller medium, but it is, at the same time, one that, because it uses reversal film, does not require intermediaries. It is auratic: the same film that passes through the camera can be run through the projector, and, thus, resolution is sacrificed in the name of distance. When employed to maximum effect, a quality arises that no longer answers the urgent need for more highly defined images that ceaselessly drives the film industry, nor the need to create the most appropriate response to specific circumstances of production. Its essence lies elsewhere, though many filmmakers have used it brilliantly for those purposes anyway. Inspired by the examples of Argentinian experimentation and the readings outlined above, one might say that the definitive essence of Super 8 lies in something that can be described as a "poetics of compression." A synthesis. A condensation indirectly proportional to the degree of expansive possibility, one that confirms the maxim, "Less space, more imagin-ation." Its nature is one in which the stark contrast between concrete and abstract forces is ultimately resolved on an invisible, conceptual plane.

This resolution is very much like a liberation, such that Brakhage decided to introduce *Songs*, his series of 8mm films, by paraphrasing Pound:

> *Go little and naked songs*
> *Ring the doorbells of the bourgeoisie*
> *Tell them that you do no work*
> *And that you will live forever*.[15]

y más preciso para una manualidad visionaria. Desandar los circuitos de su diseño (mecánico e ideológico) mejor definido por el lema del "*point-and-shoot*" para transitar, en cambio, los callejones de una tecnología sencillamente analógica, sin importar el grado de sofisticación al que estuvo sujeta desde su nacimiento.

Escribe Bachelard: "Lo minúsculo [en tanto idea más que dimensión, se podría agregar], puerta estrecha, si las hay, abre el mundo. El detalle de una cosa puede ser el signo de un mundo nuevo, de un mundo, que como todos los mundos, contiene los atributos de la grandeza. La miniatura es uno de los albergues de la grandeza."[13] Esa ínfima infinidad es la característica constitutiva de algo así como lo posible de realizar en Super 8 (y en 8 mm hasta cierto punto) y a través de ningún otro medio. Bajo este punto de vista, la esencia del formato —aquel contraste entre la "creación" cinematográfica (propia del 16 mm o del 35 mm) y la "representación" del Super 8, entre la "traducción" fidedigna de aquello filmado y la "impresión" parcial— apunta nuevamente hacia la depuración adorniana, pero, en cierta forma, ahora potenciada por una reinterpretación iluminadora del espacio como condición transformativa. En los ejemplos más interesantes del Super 8 experimental argentino es posible ver, si bien por momentos tan solo fugazmente, esos destellos en los que ambas dimensiones complementarias se funden en una unidad.

"Si la mayoría de los cineastas de Super 8 han usado el formato más reducido porque les dio la oportunidad económica de realizar películas tan interesantes como las que podrían hacer en 16 mm (o al menos lo suficientemente interesantes)," concluyón Scott MacDonald por la misma época que Camper y Zimmermann, "unos pocos han ido más lejos y creado filmes que serían más difíciles, por no decir imposibles, de hacer en 16 mm o 35 mm."[14] Y si su conclusión (tanto como la de Bachelard) sirve como introducción tardía para esta apreciación del Super 8 es porque, lejos de toda pretensión analítica, su visión atraviesa la historia tecnológica del cine, atenta no solo a la cualidad visual sino que también pone en valor la dimensión conceptual, total e integradora, de los diferentes formatos. Dicho de otra manera, MacDonald no busca analizar el nuevo formato mediante los parámetros de sus predecesores, sino que más bien parece interesado en promover lo contrario, repensar la historia del cine en 16 mm y 35 mm desde las posibilidades del Super 8. Así, el Super 8 será un medio reducido, pero es, al mismo tiempo, uno directo, sin intermediarios, reversible. (Literalmente aurático: la misma película que sale de la cámara entra al proyector.) En él se compromete resolución en favor de distancia. En su utilización más justa se da una cualidad que ya no responde a la necesidad imperativa de una mayor definición de imagen (eterna carrera ciega de la industria) ni a la respuesta más adecuada frente a circunstancias específicas de producción. Su esencia no radica allí, por más que muchos cineastas hayan explotado magistralmente esas características de todas formas. No, inspirado por la experimentación argentina y por estas lecturas uno podría decir que la esencia definitiva del Super 8 radica en algo así como una poética de compresión. Una síntesis. Una condensación indirectamente proporcional al grado de posibilidades expansivas que insiste en la máxima *a menos espacio más imaginación*. La suya es una naturaleza en la que el fuerte contraste entre las fuerzas concretas y abstractas se resuelve, en definitiva, en un plano conceptual, invisible.

Esa resolución tiene mucho que ver con una liberación. Tal como Brakhage decidió presentar su serie de filmes en 8 mm, *Songs*, parafraseando a Ezra Pound: "Vayan, mis pequeñas canciones, desnudas e insolentes / Golpeen las puertas de la burguesía / Díganles que ustedes no trabajan / Y que vivirán por siempre."[15] En todos los planos de su concepción, ya sea técnico, económico o estético, esta libertad de lo reducido, de lo miniaturesco como concentración y exaltación, consolida la potencialidad del formato como máquina de visión autónoma en la que es posible detectar el punto cúlmine de una búsqueda cuyas raíces van hasta las fantasmagorías precinematográficas interesadas en una representación total del mundo. En este sentido, con su naturaleza construida a mitad de camino entre la ciencia y el ilusionismo (un acto de desaparición, ciertamente), no sería descabellado pensar el Super 8 como uno de los instrumentos de imaginación cinemática definitivos. Como una pequeña máquina filosófica posible de ser interpretada como la última concreción —la más incontrolable en su ubicuidad— del pensamiento audiovisual analógico.

On every level of its conception, whether technical, economic, or aesthetic, this freedom of the small, the exalting of the miniature, consolidates the potential of the format as a machine for autonomous vision. Here it is possible to detect the endpoint of an investigation whose roots reach all the way back to the pre-cinematic phantasmagoria that sought out a total representation of the world. In this sense, and given its half-scientific, half-magical nature (a disappearing act, of course), it is not absurd to think about Super 8 as one of the definitive tools for cinematic imagination: a small philosophical machine that can be considered the ultimate—and in its ubiquity the most unbridled— crystallization of analog audiovisual thought.

Nonetheless, almost forty years after the defense put forth by Claudio Caldini, at a time when the achievements of the past are so readily idealized according to the backward-looking discourse surrounding all things analog, it seems important to remember that the silent, latent potential contained within the format can only be revived (which is to say reinterpreted, re-channeled into new creative territory) through work capable of treating its technological characteristics as merely the foundation for decisive imagination. The capacity to utilize Super 8's particular technical attributes as the means of support for defiant personal exploration, and not the reverse, is what will ensure the survival of a cultural vision and keep alive the flame of an aesthetic tradition that would transform the limitations of its surroundings into its strongest point of advancement.

1 Claudio Caldini, "Una nueva etapa en la historia del cine." in *Guía Heraldo '78. Cine y cine publicitario*, t. I. Ed. Marisa Grieben and Luis Ángel Bellaba. Buenos Aires, A-Mon-Pul Producciones Publicitarias y Editora S. A., 1978, 370.

2 Theodor W. Adorno, *Minima Moralia: Reflections on a Damaged Life*, trans. E. F. N. Jephcott. New York, Verso, 2005, 50-51.

3 Jonas Mekas, *Movie Journal. The Rise of a New American Cinema, 1959-1971*. New York, Collier Books, 1972, 83.

4 Because while it is important to note along with David E. James in his text "Film Diary/Diary Film" (included in his book *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*. New Jersey, Princeton University Press, 1992) that the avant-garde's connection to home movies often supposes a difference of degree between the moment of filming and the moment of editing, one must point out that in these cases the artistic work involved in editing still relies upon (or is forever conditioned by) the figurative and direct nature of the photography.

5 Patricia Zimmerman, *Reel Families: A Social History of Amateur Film*. Bloomington–Indianapolis, Indiana University Press, 1995, 146.

6 *Ibid*.

7 Fred Camper, "The Qualities of Eight," in *Cinematograph. Big as Life an American History of 8mm Film*, vol. 6. Ed. Albert Kilchesty. San Francisco, San Francisco Cinematheque/Museum of Modern Art, 1998, 27-28.

8 *Ibid*, 30.

9 If there were indeed (and continue to be) 16mm and, to a lesser degree, 35mm experimental film practices in Argentina, examples that predate the advent of Super 8 are by and large the isolated cases, scattered throughout the forty years between 1930 and 1970 of figures who were occasional filmmakers—photographers, animators, and visual artists who made brief forays into cinema—or those who adopted Super 8 almost exclusively once it appeared.

10 *Guía Heraldo '78. Cine y cine publicitario*, t. I, p. 371. Formed by a group of filmmakers that briefly included Caldini himself and still active today, UNCIPAR was without a doubt the standard bearer for amateurs interested in professionalizing their practices during the heyday of Super 8.

11 *New American Cinema*. Buenos Aires, Centro de Experimentación Audiovisual y Departamento de Diseño Gráfico del Instituto Torcuato Di Tella, 1965, 24.

12 "Narcisa Hirsch: cámaras en la cartera." in *Caro diario. Diario del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata*. Agustín Masaedo and Pablo Marín, eds. Buenos Aires, Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, November 20, 2013, 5.

13 Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, tr. Maria Jolas. Boston, Beacon Press, 1994, 155.

14 Scott MacDonald, *A Critical Cinema 3. Interviews with Independent Filmmakers*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1998, 310.

15 Marilyn Brakhage, "Some Notes on the Selection of Titles for 'By Brakhage: An Anthology, Volume Two,'" in *By Brakhage: An Anthology, Volume Two*. Pamphlet accompanying DVD, The Criterion Collection, 2010, 9.

No obstante, a casi cuarenta años de la defensa de Claudio Caldini, en una época en la que no es difícil ver los logros del pasado idealizados desde el discurso retro de lo analógico, parece importante recordar que la potencialidad que yace, latente pero silenciosa, en el formato solo puede ser revivida (es decir: reinterpretada, recanalizada hacia nuevos territorios creativos) mediante un trabajo capaz de aceptar las características tecnológicas como mero fundamento de una imaginación determinante. De la capacidad para utilizar los medios técnicos propios del Super 8 como punto de apoyo para una exploración personal desafiante, y no su inverso, dependerá la prolongación de una visión cultual o mantener viva la llama de una tradición estética que supo transformar las limitaciones de su entorno en su punto más fuerte de avance.

Buenos Aires, 2015

1 Claudio Caldini, "Una nueva etapa en la historia del cine", en *Guía Heraldo '78. Cine y cine publicitario*, t. I. Ed. Marisa Grieben y Luis Ángel Bellaba. Buenos Aires, A-Mon-Pul Producciones Publicitarias y Editora S. A., 1978, p. 370.

2 Theodor W. Adorno, *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*. Trad. Joaquín Chamorro Mielke. Madrid, Taurus, 2001, p. 48.

3 Jonas Mekas, *Movie Journal. The Rise of a New American Cinema, 1959-1971*. Nueva York, Collier Books, 1972, p. 83.

4 Porque aun cuando sea importante notar, como ciertamente ha hecho David E. James en su texto "Film Diary/Diary Film" (incluido en su libro *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*. Nueva Jersey, Princeton University Press, 1992), que el vínculo de la vanguardia con las *home movies* supone muchas veces una diferencia de grado entre el momento de registro y el momento de edición, habría que señalar que dicho trabajo artístico de montaje sigue apoyado en (o permanece condicionado por) la misma naturaleza fotográfica figurativa y directa.

5 Patricia Zimmerman, *Reel Families: A Social History of Amateur Film*. Bloomington-Indianápolis, Indiana University Press, 1995, p. 146.

6 *Ibid*.

7 Fred Camper, "The Qualities of Eight", en *Cinematograph. Big as Life an American History of 8mm Film*, vol. 6. Ed. Albert Kilchesty. San Francisco, San Francisco Cinematheque/Museum of Modern Art, 1998, pp. 27-28.

8 *Ibid*., p. 30.

9 Si bien hubo (y continúa habiendo) una producción de cine experimental argentino en 16 mm y, en mucha menor medida, en 35 mm, los ejemplos previos a la aparición del Super 8 se remiten, a grandes rasgos, a casos aislados, desperdigados a lo largo de las décadas de 1930 a 1970, bajo la figura de cineastas ocasionales —fotógrafos, animadores y artistas plásticos que incursionaron brevemente en el cine— o aquellos que adoptaron el Super 8 prácticamente con exclusividad una vez aparecido.

10 *Guía Heraldo '78. Cine y cine publicitario*, t. I, p. 371. Fundada por un grupo de cineastas que incluyó fugazmente al propio Caldini y todavía en funcionamiento, la Uncipar fue sin duda el estandarte del amateurismo con vocación profesional durante al apogeo del Super 8.

11 *New American Cinema*. Buenos Aires, Centro de Experimentación Audiovisual y Departamento de Diseño Gráfico del Instituto Torcuato Di Tella, 1965, p. 24.

12 "Narcisa Hirsch: cámaras en la cartera", en *Caro diario. Diario del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata*. Agustín Masaedo y Pablo Marín, eds. Buenos Aires, Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 20 de noviembre de 2013, p. 5.

13 Gaston Bachelard, *La poética del espacio*. Trad. Ernestina de Champourcín. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 192.

14 Scott MacDonald, *A Critical Cinema 3. Interviews with Independent Filmmakers*. Berkeley-Los Ángeles, University of California Press, 1998, p. 310.

15 Marilyn Brakhage, "Some Notes on the Selection of Titles for 'By Brakhage: An Anthology, Volume Two'", en *By Brakhage: An Anthology, Volume Two*. Cuadernillo del DVD (The Criterion Collection, 2010), p. 9.

Silvestre Byrón

OMR

Silvestre Byrón

MRO

Haciendo teoría de la representación fílmica, Noël Burch establece un sistema representacional institucionalizado. El Modo de Representación Institucional (MRI) —que relacionando la toma, el plano y la secuencia crea un proceso y un efecto diegéticos— es el cine que va de D. W. Griffith (1915) a Orson Welles (1940). El paralelismo y el contrapunto. O lo que es igual, un MRI/clásico que funda un *primer cine* y un MRI/moderno que funda un *segundo cine*. El primero es el cine del sistema de estrellas y de estudios, narrativo, de entretenimiento: el cine comercial. El segundo lo es de autor, esteticista, de reflexión: el cine arte. Ambos integran el *oficialismo* de la imagen. Con todo, el MRI admite, entre clásico y moderno, un tercer cine de indagación y de denuncia: el cine político. Este conforma la *oposición* a los anteriores.

In his effort to derive a theory of cinematic representation, Noël Burch established the idea of an institutionalized representational system. Through its articulation of the take, the shot, and the sequence, the Institutional Mode of Representation, or IMR, produces a diegetic process and its corresponding effects. It is the cinema that runs from D.W. Griffith (1915) to Orson Welles (1940). Parallelism and counter-point. Or, to put it another way, the Classic IMR at the root of "first cinema" and the Modernist IMR at the root of "second cinema." The first is the cinema of the star system and the studios, a cinema of narrative, of entertainment, commercial cinema. The second is the cinema of the *auteur*, of aestheticism, of reflexivity, art cinema. Together they make up the officialism of the image. "Official" cinema. Yet, between the

Pese a todo, Burch no ha considerado que desde Maya Deren (1943) ya existe un sistema representacional no institucionalizado. Algo enunciado en *Imagen/Centro de Teoría* (1995) y confirmado —justificándolo— en las Primeras y Segundas Jornadas de Historia, Teoría y Estética Cinematográfica (1997-98), además de incluirse en el video *En el mundo de la luz* (1988-98) y el libro *De(s)velando Imágenes* (1998).

Nuestro MRO

Modo de Representación Opcional que funda un *cuarto cine*. El experimentalismo, el videoarte, lo porno, la tesis, integran esa modalidad; también lo *underground* en tanto espacio incondicionado —*opcionalidad* contrastada al oficialismo y la oposición de la imagen— donde la libertad es *condición de condiciones*. O donde la imagen está *en trance*, sin destino prefijado, siendo objeto de interés en sí misma. Librado a su opcionalidad, el MRO califica el *es* de la imagen sobre el *debe ser* del MRI. El artista generador de imágenes opcionales es subjetivo, individualista, señero. Su obra pone en relieve, operando directamente, apasionadamente, sobre la percepción del espectador, los códigos y subcódigos de la representación fílmica o videográfica; deconstruyendo la diégesis; haciendo ver lo cinematográfico del cine o lo videográfico del video, su cientificidad, algo puesto más allá de su soporte. Al fin, la opcionalidad es un estadio de vida estética, existencial, donde todo es dable.

Un sistema de representación y un estilo de vida (estética).

classic and the modernist modes, the IMR also allows for a “third cinema,” one of inquiry and denunciation, political cinema. It constitutes the “opposition” to the other two. Missing, however, from Burch’s theory is a consideration of the existence—since Maya Deren (1943)—of a non-institutionalized representational system. Such a notion was first outlined in 1995 at “Imagen/Centro de Teoría” then confirmed with additional justifications at the First and Second *Jornadas de Historia, Teoría y Estética Cinematográfica* (1997- 98), and later included in the video, *En el mundo de la luz* (1988-98), and the book, *“De(s)velando Imágenes”* (1998).

Our OMR

The Optional Mode of Representation, gave rise to a “fourth cinema.” Experimentalism, video art, porno, and the theoretical film comprise this modality. The “underground,” understood as an unrestricted space—an “optionality” in contrast with both the official cinema and the oppositional image—where freedom is the “condition of all conditions.” Or where the image is “entranced,” with no predetermined destination, an object of interest in and of itself. Left to its optionality, the OMR privileges the “is” of the image over the “ought to be” of the IMR. The artist, generator of optional images, is subjective, individualistic, solitary. Operating—directly, passionately—upon the perception of the spectator, his work sets into relief the codes and sub-codes of filmic and videographic representation. By deconstructing the diegesis. By making one see the cinematographic of cinema and the videographic of video. Their scientific essence. Something located beyond their material substrate. In the end, optionality is an existential arena of aesthetic life, in which everything is possible.

A system of representation and a mode of (aesthetic) life.

Photos of the following films by Silvestre Byrón/Fotos de las siguientes películas de Silvestre Byrón: *Dónde estará Vampirella?* (*Where is Vampirella?*, 1972), *The Day That You Love Me* (1974), *Daddy, I Want To Be Rhythm* (2012), *Campos bañados de azul* (Blue Fields, 1971), *Deliciosas muñequitas perfumadas* (1972).

Photos of the following films by Silvestre Byrón/Fotos de las siguientes películas de Silvestre Byrón:
Campos bañados de azul (Blue Fields, 1971), *Point Blank - Alfabeto del diablo*(*Point Blank/The Devil Alphabet*,1972).

MRO. La tesis

Oficialismo

Fue el decreto de ley número 62/57 de fomento al cine como "industria, comercio, arte y medio de difusión y educación" el que estatuyó al Instituto Nacional de Cinematografía, al Centro Experimental Cinematográfico y al fomento del cortometraje. Aquello fue un intento jurídico y político de exceder la crisis de la industria cinematográfica: dificultades económicas de producción y de comercialización. Dos colaboradores de la revista *Cine Crítica* (1960-61), Mahieu y Roberto V. Raschella, previeron entonces el espacio del corto y el experimentalismo en los ejes de la estructura de dominación, el oficialismo propiamente dicho.

Para estos autores contaba el cortometrajismo, no el rubro experimental. Lo experimental como atributo del cortometraje; no como un cine en sí. A juicio de Mahieu, ante la crisis, una nueva generación de cineastas tuvo que indagar sus móviles y concepciones, sus medios artísticos y técnicos en un proceso de clarificación y formación que se hizo en una categoría, el cortometrajismo, marco usual del documental, lo pedagógico y lo informativo. "Cada film posee un tiempo propio, ineludible, ligado a su fondo y configurado a su forma. El cortometraje constituyó así, el medio fílmico ideal para configurar un serio intento de ubicación". Los nuevos realizadores debían ahondar e interpretar su expresión de una realidad deformada, correspondiente a un cuadro social y cultural en transformación, encarnando artísticamente las ideas y problemas impuestos por la transformación. Mahieu reconocía un "movimiento" de cine independiente: el corto ligado a la suerte futura de la industria o la industria condicionada por la evolución del cortometrajismo. Del mismo parecer, Raschella advertía el corto como sinónimo de esperanza para el cine argentino, objetando una mala comprensión de su carácter experimental. Esto lo bloqueaba. Al ser sus películas más un remedo de las vanguardias que una asimilación crítica,

OMR. The Thesis

Officialism

It was Decree Law No. 62/57, promoting cinema as "industry, trade, art form, and medium of dissemination and education," which established the Instituto Nacional de Cinematografía (INC), the Centro Experimental Cinematográfico, and promoted the short film. This was a legislative and political effort to overcome the crisis in the film industry, marked by economic obstacles to production and commercialization. At the time, two contributors to the journal *Cine Crítica* (1960-61), S.A. Mahieu and Roberto V. Raschella, foresaw a place for the short film and for experimentation within the core principles of the dominant structure. That is, within the official cinema in the strict sense of the term.

Yet, for these two writers, it was the practice of short-filmmaking itself that counted, not experimentation per se. The experimental was seen as one attribute of the short film rather than a mode of cinema in itself. In Mahieu's estimation, a new generation of cineastes had confronted the crisis by plumbing their motives and ideas, their artistic and technical methods, in a process of training and purification that eventually grew into a category of practice: short-filmmaking, traditionally the province of the documentary, the pedagogical film, informative cinema. "Each film possesses its own, ineluctable time frame, linked to its context and adapted to its form. Hence, the short film constituted the ideal cinematic medium for anyone attempting in earnest to stake out a position." The new filmmakers needed to deepen and interpret their expression of a reality deformed by social and cultural transformation, artistically incarnating the ideas and problems imposed by that very transformation. Mahieu glimpsed a "movement" of independent cinema: the short film would be tied to the future of the industry, or the industry would be conditioned by the evolution of short-filmmaking practice. Of a similar mind,

estas encarnaban una representación que no les competía. “La provisionalidad del contenido artístico suele enmascararse aquí con una mecánica intención formal, yuxtapuesta, cuando en verdad una posición metodológica de vanguardia aconseja lo contrario”. El corto debía ser un cine de compromiso con la crítica y la realidad. En síntesis, el oficialismo admitía la crisis de la industria y un nuevo planteo de trabajo, el cortometrajismo, donde cabía el rubro experimental. Con todo, el corto debía “modificar” (Mahieu) la estructura de dominación o ser un “compromiso” (Raschella) con la verdad.

Oposición

En “Hacia el Tercer Cine” (1969), un manifiesto de trece puntos, Fernando Solanas y Octavio Getino entronizan lo político, al describir el *tercer cine* como superación del *primer cine*, el industrial, y el *segundo cine*, el de autor, siendo lo fílmico más que un espectáculo, un instrumento político, revolucionario, que libera al bloque latinoamericano del neocolonialismo. De esto se desprende un *cine de ellos* y un *cine de nosotros*. Fueron organizaciones revolucionarias las que advirtieron los vacíos de la cultura artística generados por la lucha por el poder. Lo problemático de la producción cinematográfica y las limitaciones ideológicas de los cineastas postergaron al medio cuya capacidad de síntesis y penetración superaba toda otra forma de comunicación entre organizaciones, vanguardia y las masas. El cine como dato o documento viviente de la realidad al esclarecerla; politizando, movilizando, a través de datos, actos y asambleas, tras la difusión clandestina o semipública del tercer cine. Con el avance y la desmitificación de la técnica que permitía una visión propia y una nueva idea del cine y del significado del arte fue posible un *cine de destrucción* y de *construcción*: destrucción de las ficciones, construcción de la realidad al rescatar la verdad. Testimoniar la actualidad operando sobre ella. Esto sería el *cine acción*, transformando desde cada frente de lucha. Cine panfleto, cine

Raschella perceived in the short film a beacon of hope for Argentine cinema. What stood in its way, he objected, was a poor understanding among filmmakers of the short film’s experimental character: Their works tended to be imitative of avant-garde methods rather than critical assimilations. They embodied a form of representation beyond their ken. “The provisional nature of artistic content here tends to hide behind a prosthetic, mechanical, formal intent, when a truly avant-garde methodological position advocates for precisely the opposite.” The short film needed to commit itself to reality and its critique. In synthesis, the official cinema was owning up to the crisis of the film industry through this new approach to filmmaking—the short film—in which experimentalism would find its place. Nevertheless, the short film would need either to “modify” the structure of domination (Mahieu) or be “committed” to the truth (Raschella).

Opposition

Enshrining the political in a thirteen-point manifesto titled *Towards a Third Cinema* (1969), Fernando Solanas and Octavio Getino described “third cinema” as the superseding of both “first cinema”—the industrial cinema—and “second cinema”—auteurist cinema. More than mere spectacle, the filmic was a revolutionary political tool for liberating the whole of Latin America from neo-colonialism. A distinction between “their cinema” and “our cinema” extends from such reasoning. The revolutionary organizations were the ones to discern the voids in artistic culture being generated by the struggle for power. Yet the difficulties of cinematic production and the ideological limitations of filmmakers themselves had stymied a medium whose very capacity for synthesis and insight set it apart from all other means of communication among militant groups, the avant-garde, and the masses. Cinema should be conceived as a living document or datum of reality. Through facts, acts, and meetings convened after

didáctico, cine ensayo, cine testimonial. Toda forma militante era válida. Eso implicó al rubro experimental en tanto modo de encontrar una teoría y una crítica cinematográficas "nuestras". No habría cine revolucionario sin ejercicio constante y metódico de la práctica, la búsqueda y la experimentación. Siempre acorde a las circunstancias, a tono con el cine-guerrilla operando con cuadros y estructuras militares. Proletarizando, democratizando al cineasta. De allí el *grupo de cine revolucionario* y las *capas de vanguardia* que intervienen con las masas. "La cámara es inagotable expropiadora de imágenes-municiones, el proyector es un arma capaz de disparar 24 fotogramas por segundo". Detalle, exactitud, disciplina. El lema "vigilancia constante, desconfianza constante, movilidad constante" denominó al tercer cine. En tanto oposición, cada encuentro —cine acto—, como una incursión militar revolucionaria, generaba un espacio liberado, un territorio descolonizado. En un acto de unidad antimperialista o como una forma de acción dentro de la gran batalla. Al fin, el cine de la oposición como frente de trabajo.

Opcionalidad

Su primera formulación en la Argentina se produjo en un congreso de teóricos del IV Festival de Mar del Plata en 1962. Jonas Mekas, teórico y vocero del Nuevo Cine Americano, introdujo la idea de una imagen fílmica inédita en nuestro medio. Estatuida la absoluta autonomía del hecho artístico se generó un campo vital incondicionado para la obra de creación. Esto sirvió de marco a una vanguardia integradora: cine y literatura *beatnik*, cine y Living Theatre, cine y nihilismo ideológico; el *underground*, —la subterraneidad, lo clandestino— como una actitud de rechazo al cine narrativo y a los imperativos de la industria fílmica. Tales son los principios de la opcionalidad. A esta actitud concurrieron poetas y ensayistas que no provenían del campo de la imagen precisamente. Aldo Pellegrini y Miguel Grinberg, como filósofos de la existencia, proponían el acto de creación en un espacio libre, al margen de las instituciones y de la situación de masas.

clandestine or semi-public screenings, third cinema elucidated, politicized, and mobilized reality. With the advance in and demystification of technology, which allowed for a personal vision and a new notion of both filmmaking and the meaning of art, a cinema of "destruction" and "construction" was now possible—a destruction of falsehoods and construction of reality through the reclamation of truth. A bearing witness to the current situation by operating upon it. At stake was a "film action" aimed at transformation on all fronts in the struggle. The film-pamphlet, the didactic film, the essay film, the testimonial film: all militant forms were valid, including the experimental film, to the extent that it served as a means of finding "our own" film theory and criticism. There would be no revolutionary cinema without constant and methodical practice, inquiry, and experimentation. Always in accordance with the circumstances, in unison with a guerrilla cinema that operated through military structures and cadres. A proletarianizing, a democratizing of the filmmaker. Hence the idea of the "revolutionary cinema corps" and the "revolutionary vanguards" working together with the masses on their films. "The camera is an inexhaustible expropriator of image-ammunition, the projector a weapon capable of firing 24 frames per second." Detail, exactitude, discipline. The slogan that encapsulated third cinema was "constant vigilance, constant wariness, constant mobility." As a means of opposition, akin to a revolutionary military incursion, every encounter—every "film act"—would generate a liberated space, a decolonized territory, whether as an instance of anti-imperialist unity or as a form of action within the greater struggle. In sum, an oppositional cinema conceived as a theater of operations.

Optionality

In Argentina, the concept was first formulated in 1962, during a conference panel at the IV Mar del Plata Film Festival. Jonas Mekas, theorist and spokesman of the New American Cinema,

Fuera también de la estructura de dominación y de los programas de acción. *Para contribuir a la confusión general* (1965) de Pellegrini era una licitación a despertar la conciencia y a reflexionar libremente; "Mufa y revolución" (1963) de Grinberg era una descripción de la sociedad porteña de entonces con perspectivas de encarar creativamente aquella realidad. Proviniendo del teatro, Renzo Casali, propuso en "Hacia un teatro no dependiente" (1970-71) la idea de vivir en lo teatral; esto es, en lo artístico. Fuera del teatro comercial dependiente del poder empresario y gubernamental y del teatro independiente condicionado por lo político o lo social. Casali propuso entonces un teatro que denominó opcional, siendo autónomo y autosuficiente. Intuitivamente y sin cuerpo teórico ni liderazgo alguno —desde la acción, irreflexivamente— se fundó el cine experimental y el *underground* metropolitano sobre estos principios. Como un cuarto cine puesto por "delante" y por "debajo" de los anteriores. La racionalización llegó muy posteriormente. Con los "Apuntes para una teoría del cine experimental argentino" (1995), Ricardo Parodi señaló la importancia de aquella producción puesta más allá de lo crítico y lo histórico. Difícil de establecer, el concepto "experimental" fue utilizado en estos apuntes como búsqueda sin destino, como tránsito. De allí que no pueda ser encuadrado como género o subgénero del modo representacional clásico o moderno. Por su amplitud formal, el cine experimental ha sugerido un nuevo modo de representación basado en la opcionalidad, el MRO. Según Parodi, el experimentalismo presentó tal diversidad en lo estético, lo formal y lo narrativo, como ningún otro movimiento cinematográfico pudo exponer antes y después. Únicamente por su no especificidad el videoarte pudo alcanzar y superarlo cuantitativamente, siendo este otro modo de representación opcional. ¿Qué cabe esperar del cine experimental? Según Parodi, un operar sobre la percepción del espectador, relacionando imagen y conocimiento, en un polo perceptual, en un conocer intuitivo, en donde el experimentalismo modifica la relación imaginaria que el espectador sostiene con los dispositivos de la imagen. Por último, el cine experimental da cuenta del acceso a un verdadero saber.

introduced the notion of a filmic image hitherto unknown in our milieu. An insistence on the absolute autonomy of artistic experience had spawned an unfettered environment for creative endeavor, which served as the framework for an integrative avant-garde: film and "beatnik" literature, film and Living Theater, film and ideological nihilism; the "underground"—the subterranean, the clandestine—as a repudiation of narrative cinema and the imperatives of the film industry. Such were the principles of optionality.

It was a position that even attracted poets and essayists with no particular roots in the visual disciplines. Existential philosophers Aldo Pellegrini and Miguel Grinberg advocated for creative activity in a space of freedom, at the institutional margins, distinct from the condition of the masses, outside the dominant framework, and beyond activist programs. In "Para contribuir a la confusión general" (1965), Pellegrini made a plea for the raising of consciousness and the liberation of thought, while Grinberg, in "Mufa y Revolución" (1963-1965), described the state of society in Buenos Aires at the time, proffering creative ways to confront that reality. Written from the vantage point of the theater, Renzo Casali's "Toward a Non-Dependent Theater" (1970-71) advanced the idea of fully inhabiting the theatrical, or the artistic, in a realm beyond not only the commercial stage, which was dependent upon corporate and governmental power, but also the independent stage, conditioned for its part by political or social concerns. Casali thus set forth what he called an *optional* theater, autonomous and self-sufficient. These were the principles that gave rise to experimental cinema and "the underground" in the capital, albeit in an entirely intuitive way—the result of direct, impulsive experience—with neither theoretical basis nor leadership of any kind. It was a fourth cinema, set "ahead of" and "beneath" its antecedents. Its rationalization came much later. With "Apuntes para una teoría del cine experimental argentino" (1995), Ricardo Parodi underscored the importance of a mode of production located beyond the critical and the historical. Yet he struggled to define the concept of "experimental," invoking it

Relaciones

Entre 1957 y 1997 los tipos de imágenes creados por el cine argentino se relacionaron por atracciones y rechazos. Esto generó cuarenta años de conflictos y contradicciones internas que expondremos en seis puntos:

1. La industria pasó de un primer cine consumista y pasatista a un segundo cine individualista y esteticista a través de sistemas representacionales clásicos y modernos, salvando lo ficcional como elemento de orden del oficialismo, mientras que la oposición accedió a un tercer cine declarante y combativo salvando lo testimonial. Todo esto dentro de un único modo de representación, el institucionalizado, MRI, que no establece ningún hiato entre el oficialismo y la oposición. Esto explica la naturalidad con la cual el primer y segundo cine asimilaron al tercero neutralizando sus sistemas representacionales y sus enunciados, convirtiendo lo político en un género y en un producto de consumo. También explica la presencia de generadores de imágenes políticas en festivales internacionales del primer mundo, ingresando a un sistema de explotación comercial de base capitalista.

2. Institucionalmente, el cine industrial y de autor revelaron comunes denominadores con el cine político. Por un lado, las administraciones centralizadas y burocráticas del Instituto Nacional de Cinematografía y del Fondo Nacional de las Artes como dadores de créditos y subsidios; por el otro, los controles del Consejo Nacional Honorario de Calificación Cinematográfica y al Ente de Calificación Cinematográfica como dadores de permisos de exhibición y distribución. Del primer al tercer cine ese fue el marco obligatorio en el cual debieron accionar: entre la centralización, la burocracia y la censura. Eso determinó su lucha por el poder.

mainly as a quest without a destination: a kind of crossing, a passage. It is thus inaccurate to frame experimental cinema as a sub-genre of the classic or modernist mode of representation. By virtue of its aesthetic latitude, experimental cinema has come to suggest a new mode of representation founded upon optionality: the OMR. According to Parodi, experimental practice offered a degree of aesthetic, formal, and narrative diversity greater than any other cinema movement before or since. Only video art—by dint of its lack of specificity—had truly managed to supersede experimental film quantitatively, inasmuch as it represented another mode of optional representation. As for experimental cinema's potential? For Parodi, the idea was to work upon the spectator's perception, to connect image and understanding in a perceptual sphere, in an intuitive form of knowing. In this way, experimental practice would modify the imaginary relation the spectator maintains with the cinematic apparatus. In the end, experimental cinema points the way to true knowledge.

Relations

Between 1957 and 1997, the types of images produced by Argentine cinema were bound in a web of attraction and repulsion. The result: forty years of conflicts and internal contradictions that we shall elucidate in six points:

1. The film industry evolved from a consumerist, disposable first cinema into an individualist, aestheticist second cinema by means of their respective classical and modernist systems of representation, claiming the fictional domain as the province of official cinema, while the opposition subscribed to a third cinema by claiming the testimonial domain for itself. Nonetheless, all three cinematic types subscribed to the same institutional mode of representation, the IMR,

3. Otro común denominador fue el interés del oficialismo y la oposición por controlar al experimentalismo, de regularlo para diferentes enunciados y un mismo fin. Ambos justificaron al cine experimental en un imperativo hipotético: experimentalismo sí, a condición de servir a otro sistema representacional. Lo cual crearía un cine experimental oficialista y otro opositor. ¿De qué se trataba aquello? De fijar la opcionalidad, de conducirla a algo firme perfeccionando sistemas representacionales de la estructura de dominación y de un frente de lucha militante. A fin de cuentas, lograr un experimentalismo cautivo.

4. La cuestión del oficialismo y la oposición contra la opcionalidad señaló la alternativa de los modos de representación dependientes y no dependientes. Lo cual renueva el debate, en la estética, de la heteronomía y la autonomía del arte. Desde el oficialismo han fracasado todas las leyes y políticas orientadas a patrocinar al rubro experimental. También la oposición vio frustradas sus intenciones. Esto fue por las razones formales de la industria y del cine político. Especialmente por su dogmatismo. El cine experimental de cortometraje debía ser esto o debiera ser lo otro. El dogmatismo le impuso una misión: modificar la industria o ser compromiso con la verdad y si no, encontrar una teoría y una crítica para un frente. Esto indujo al equívoco y a la ignorancia. Equívoco de adjudicar a un modo de representación enunciados que le son ajenos y de ignorar sus sistemas representacionales. Se supuso dogmáticamente que la imagen experimental debía coadyuvar a la diégesis de la imagen ficcional y testimonial. O que un modo de representación no institucionalizado (opcional) se allane a los modos de representación clásicos y modernos ya institucionalizados. Un despropósito si se considera que, desde la opcionalidad del experimentalismo, su imagen buscó —históricamente— desmontar los procesos y efectos diegéticos del MRI. De allí el fracaso del oficialismo y de la oposición ante la opcionalidad: el carácter *underground* del rubro experimental como algo incondicionado (imperativo categórico).

which in no way suggests a rupture between the official cinema and its opposition. This explains the ease with which the first and second cinemas assimilated the third, neutralizing its representational systems and its formulations, transforming the political into a genre and a commodity. It also explains the ubiquity of political filmmakers in international festivals in the "First World", where they have been integrated into a capitalist system of commercial exploitation.

2. Institutionally, both industrial and auteurist cinema betrayed various common denominators with political cinema. On the one hand, the centralized and bureaucratic administrations of the Instituto Nacional de Cinematografía and the Fondo Nacional de las Artes, which provided credits and subsidies. On the other hand, the regulations of the Consejo Nacional Honorario de Calificación Cinematográfica and the Ente de Calificación Cinematográfica, which provided permits for exhibition and distribution. From the first to the third cinema, all were required to operate within this obligatory framework: between centralization, bureaucracy, and censorship. This is what governed their struggle for power.

3. Another common denominator was the interest of both the official and the oppositional cinemas in exerting control over experimentalism, in regulating it for divergent claims, albeit to mutual ends. Both justified experimental cinema as a hypothetical imperative (experimentalism indeed), so long as it served a different system of representation. The result would be two experimental cinemas, one official, the other oppositional. What was really at stake? The need to pin optionality down, to channel it towards something stable by perfecting the representational systems of either the structure of domination or the militant front. The aim, ultimately, was to secure a captive experimentalism.

5. El tema de la heteronomía y la autonomía del arte también comporta la alternativa arte degenerado/arte mágico del generador de imágenes. Conformando una estructura de dominación o un frente de trabajo, oficialismo y oposición demandan estabilidad, ordenamiento y predictibilidad; estoicismo. Fijando modos de representación, amoldándose a disciplinas que fundan y perpetúan sistemas, categorías. El *overground* como algo condicionado (imperativo hipotético). Allanado a esquemas dominantes, el generador de imágenes debe subordinarse a las exigencias que el allanamiento impone: empresarias o militantes. Estas requieren consecuencia a los fines que las exigencias demanden. Esto es la heteronomía del arte y la compresión degenerante. Hay un fin, una misión que disciplinadamente debe ser cumplida. En los ejes del poder económico imperan las condiciones del mercado. Del mismo modo, la militancia en el poder político. Centralizadas y burocráticas las exigencias del oficialismo y la oposición conducen verticalmente al realizador y al público a una situación de masas. Lo promedial, lo estándar. Esta masificación obliga a una mirada igualmente promedial y estandarizada. Pero al mismo tiempo, a una imagen neutra e impersonal. Enteramente diegética. Institucional. Este carácter supone un arte oficial y una estética preceptiva. En suma, un modo de representación basado en lo objetivo y lo externo, sin magismo.

6. Es de comprender el rechazo del oficialismo y la oposición a la gratuidad de la imagen opcional, librada a sí misma y carente de exigencias empresariales y políticas. Vital. Donde a partir de un "nuevo" contrato social basado en la opción del realizador y el público se salen de la situación de masas. Es la autonomía del arte. Los esquemas dominantes mal podrían asimilar modos de representación imposibles de fijar en clasificaciones formales. De allí el rechazo al experimentalismo en tanto rubro esencialmente proteico, y también a la vida estética del generador de imágenes opcionales y de su espectador, incondicionados por el consumo y la

4. The notion of official and oppositional cinema as counter to optionality indicated a choice between dependent and non-dependent modes of representation, which in turn rekindled the aesthetic debate between the heteronomy and autonomy of art. Every law or policy ever devised by the official cinema to stimulate the experimental sector has failed, in the same way that oppositional cinema has seen its aspirations thwarted. In the case of both industrial and political cinema, the failure has occurred on formal grounds, but especially as a consequence of their dogmatism. Short-form experimental films were to be made just so, in accordance with a dogmatically imposed mission: modify the film industry, commit to exposing the truth or, at the very least, to devising a theory and a critique that would be of value to the political struggle. This lead to error and to ignorance: the error of attributing extraneous formulations to a given mode of representation, and an ignorance of experimental systems of representation themselves. It was assumed, dogmatically, that the experimental image should somehow bolster the diegesis of the fictional and testimonial image. Or that a non-institutionalized (optional) mode of representation should somehow acquiesce to the classic and modernist modes of representation. From the standpoint of optionality, this was utter nonsense, given that experimentalism had historically aimed to dismantle the diegetic processes and effects of the IMR. Hence the failure of official and oppositional cinema alike in the face of optionality, for which the experimental was a categorical imperative: an essential "underground," conceived as unconditionality.

5. For the generator of images, the question of art's heteronomy or autonomy also implies an alternative between degenerate art and magical art. By constituting a structure of domination or a theater of operations; by fixing modes of representation and by adapting to disciplines that establish and perpetuate systems and categories, the official and oppositional cinemas demand stability, regulation, and predictability; in a word, stoicism.

militancia. Recelo que ocasiona su escepticismo ideológico, su actitud antidogmática. Señero en su propio sistema representacional, el generador de imágenes opcionales estatuye su estética sin virtudes sociales o cívicas. Sin moralidad. Su imagen es subjetiva, interior. Colmada de entonaciones personales. Irracional y, por ende, amoral. Si lo experimental es un impredecible tránsito de la imagen opcional, su esteticidad reside en la azarosa investigación de lo raro, lo oculto y lo misterioso. La mirada busca lo imprevisto y lo casual. Aquello fluyente donde nada se perpetúa. Se advierte el vitalismo de la opcionalidad: su razón operativa. Por último, desmasificados por el *underground* como un campo vital, el realizador encuentra su público, audiencia que —a su vez— libremente crea sus opciones.

Recapitulando, en la Argentina la imagen del oficialismo va de un primer cine que representa el entretenimiento y la diversión a un segundo cine que conforma el esteticismo intelectualizante. Por su parte, la imagen de la oposición está contenida en un tercer cine que representa la denuncia y la propaganda política. Dogmáticamente estos modelos pugnan por conquistar espacios de poder dentro de la estructura de dominación. La lucha por fijar posiciones se libra en el seno mismo del oficialismo. La oposición triangula esa pugna. La imagen de la opcionalidad comienza en el cine experimental y representa el inconformismo y la investigación de los nuevos sistemas representacionales del cuarto cine. Fuera de la estructura de dominación este modelo lucha por su integridad. No procura ninguna síntesis con el oficialismo y la oposición. A diferencia de estos es autónomo. Lo sustenta su mismidad. No depende tampoco de ninguna función agregada a su imagen. Esto lo hace ser, a partir de una decisión personal, aventuradamente libre. Esa libertad, condición de condiciones, es el fundamento de su opcionalidad.

This is the “overground,” conceived as something conditional (hypothetical imperative). Acquiescent to dominant schemas, the generator of images must subordinate himself to the demands imposed by that acquiescence. Be they corporate or militant, such exigencies demand adherence to specific ends. This is the heteronomy of art and its degenerating compression. There is an objective, a mission one must obediently accomplish. In the axes of economic power, the conditions of the market prevail, just as militancy prevails in the axes of political power. Centralized and bureaucratic, the demands of official and oppositional cinema lead the filmmaker and the audience vertically towards a mass condition. The normal, the standard. Such massification compels a commensurately normal and standardized way of looking, but at the same time leads to a neutral, impersonal and institutional image. Entirely diegetic. Institutional. These properties presuppose an official art and a compulsory aesthetic. In sum, a mode of representation based upon what is objective and external, devoid of magic.

6. It goes without saying that official and oppositional cinema reject the freedom of the optional image, which is self-sufficient and unencumbered by corporate or political demands. Vital. Whereby, from a “new” social contract based on the choice of filmmaker and audience alike, one escapes from the mass condition: the autonomy of art. The dominant schemas would be at pains to assimilate modes of representation that cannot be contained by formal classifications. Hence the rejection of experimentalism, understood as an essentially protean category.

The same goes for the rejection of the aesthetic life of the generator of optional images and its public, beholden neither to consumerism nor to political activism. Such mistrust gives rise to ideological skepticism, and an anti-dogmatic attitude. Lord of its own representational system, the generator of optional images ordains its aesthetic with neither social nor civic virtues in mind. Free of morality. Its image is subjective, internal. Filled to the brim with personal

La tesis fue originalmente planteada en *De(s)velando imágenes*. Ricardo Manetti y María Valdéz, comps. Buenos Aires, Centro Cultural Ricardo Rojas/EUDEBA, 1998. La primera edición se puede consultar en <http://www.geocities.ws/eaf_underground/editorial.html>

intonations. Irrational and, consequently, amoral. If the experimental is an unpredictable transit of the optional image, its aestheticism resides in the perilous investigation of the strange, the hidden, and the mysterious. The gaze seeks out the unforeseen and the fortuitous. That current where nothing persists. Here we discern the vitalism of optionality: its operational motivation. At last, freed from the masses by that vital field that is the "underground," the filmmaker finds his public, an audience that, in turn, avails itself freely of its options.

To summarize, the official cinema extends from a first cinema, representing entertainment and diversion, to a second cinema, comprising an intellectualized aestheticism. The oppositional cinema, for its part, is to be found in a third cinema that stands for social criticism and political propaganda. These models dogmatically strive to conquer spaces of power within the structure of domination. Hence the battle to stake out positions is waged in the very heart of the official cinema. The cinema of opposition triangulates this struggle. The optional image originates with experimental cinema and represents non-conformism and the exploration of the new representational systems of fourth cinema. Existing outside the structure of domination, this model fights for its own integrity. It seeks no synthesis with the official and oppositional cinemas. Unlike them, it is autonomous, sustained by its own selfhood. Nor does it rely on any additional function beyond the image itself. Guided by personal choice, this is what renders it recklessly free. This freedom, condition of all conditions, is the foundation of its optionality.

This thesis was originally presented in *De(s)velando imágenes*. Ricardo Manetti y María Valdéz, comps. Buenos Aires, Centro Cultural Ricardo Rojas/EUDEBA, 1998. The first Internet edition was published on <http://www.geocities.ws/eaf_underground/editorial.html>

Federico Windhausen

Thresholds of Experience: On Marie Louise Alemann's *Umbrales*

Federico Windhausen

Umbrales de la experiencia: Sobre *Umbrales* de Marie Louise Alemann

Cuando Marie Louise Alemann comenzó a filmar su corto en Super 8, *Umbrales*, en París en 1980, había estado haciendo películas experimentales por más de una década. Durante un período de trece años de producción independiente, que comenzó en 1967 y ocurrió principalmente en Argentina y Uruguay, Alemann exploró de manera regular el papel del *performer* delante de la cámara, típicamente estructurando

By the time Marie Louise Alemann began shooting her Super 8 short *Umbrales* (*Thresholds*) in Paris in 1980, she had been making experimental films for over a decade. During a thirteen-year stretch of independent production that began in 1967 and that was largely based in Argentina and Uruguay, Alemann consistently explored the role of the performer in front of the camera, typically structuring entire films around the

Marie Louise Alemann, *Umbrales* (Thresholds, 1980).

películas enteras alrededor de las acciones de una sola persona o un grupo pequeño. Sus películas se centran en escenarios elementales, evidentemente autobiográficos (a menudo relacionados con sus experiencias como mujer independiente), o secuencias de actividades extrañas e impredecibles que pueden parecer misteriosamente alusivas. Alemann despliega vestuario, accesorios, decoración, locaciones y sonido de manera sugestiva, pero es el movimiento humano en su cine el que sirve como el vehículo más destacado para sus temas preferidos. Las respuestas corporales a varias constricciones y obstáculos —ya sean impuestas externamente o generadas internamente— y los gestos de liberación se pueden ver a lo largo de una obra que regresa con frecuencia a la representación de los estados emocionales intensos, las limitaciones de los roles de género y de la sociedad, y a cuestiones más amplias respecto a la naturaleza y la psicología humana. Todos estos temas aparecen en diferentes grados en *Umbrales,* pero la película se distingue claramente del resto de la obra de Alemann a causa de su enfoque intensivo sobre performers masculinos y sus cuerpos.

Umbrales también se distingue dentro de su cinematografía por sus estructuras de montaje de rara complejidad y lirismo. La película comienza con imágenes estáticas de los pasillos al aire libre y espacios de patio de una residencia antigua de Buenos Aires (la de Alemann en ese momento). A través de sus composiciones visuales, que incluyen tomas en ángulo picado y con paneos lentos, la cineasta hace hincapié en las formas geométricas del edificio, desde sus ventanas y puertas rectangulares hasta los azulejos cuadrados. Este preludio termina con un corte seguido de una toma que muestra dos hombres de color, posiblemente una pareja, parados inmóviles en una escalera dentro de un apartamento espacioso en París. Luego un corte nos lleva a un plano cenital de la escalera que fue vista anteriormente en la casa de Buenos Aires, el lugar donde ahora otro par de hombres, ambos blancos, pasan, hacen una pausa e intercambian miradas. Siguen caminando en direcciones

actions of a single person or small group. Her films center on elementary, evidently autobiographical scenarios (often related to her experiences as an independent woman), or sequences of strange, unpredictable activities that can seem cryptically allusive. Alemann deploys costuming, props, décor, locales, and sound in suggestive ways, but it is the human movement in her cinema that serves as the most prominent vehicle for her preferred themes.

Bodily responses to various constrictions and obstacles—whether externally imposed or internally generated— and gestures of liberation can be seen throughout an oeuvre that returns frequently to the representation of intense emotional states, the constraints of gender and social roles, and broader questions regarding human nature and psychology. All of these themes appear to varying degrees in *Umbrales*, but the film is distinguished markedly from the rest of Alemann's work by virtue of its intensive focus on male performers and their bodies.

Umbrales also sets itself apart with montage structures of intricacy and lyricism not often found within Alemann's work. The film begins with static images of the outdoor passageways and patio spaces of an old Buenos Aires residence (Alemann's own at the time). Through her visual compositions, which include high-angle shots and slow pans, the filmmaker emphasizes the building's geometric forms—from its rectangular windows and doorways, to its square floor tiles. This prelude ends with a cut to a shot of two men of color, possibly a couple, standing motionless on a staircase in a spacious apartment in Paris. This is followed by a cut to an overhead shot of the staircase seen earlier in the home in Buenos Aires, where a different pair of men, both white, pass each other, pause, and exchange looks. They continue to walk in opposite directions as each holds the gaze of the other. After this encounter, the film introduces its third location: the interior of a room with shuttered blinds, in which a solitary man lights a cigarette and gazes forlornly at the camera. Upon establishing the three main locations for the

Marie Louise Alemann, *Umbrales* (Thresholds, 1980).

Marie Louise Alemann, *Umbrales* (Thresholds, 1980).

opuestas mientras cada uno sostiene la mirada del otro. Después de este encuentro la película introduce su tercera (y menos vista) locación, el interior de una habitación con persianas cerradas, en la que un hombre solitario enciende un cigarrillo y mira a veces desamparadamente a la cámara. Al establecer los tres lugares principales de la película, Alemann construye un patrón de edición basado en un juego de repetición y variación que es subrayado por la banda sonora minimalista de la cinta, una improvisación de su hija Katja. Lo que *Umbrales* presenta en numerosas iteraciones son los intercambios y encuentros entre actores masculinos, hombres jóvenes cuyas voces no se escuchan pero se comunican a través de la presencia corporal y la expresividad gestual.

Alternando entre posturas inmóviles y movimientos coreografiados o improvisados, situados dentro de espacios confinados y marcos arquitectónicos, la acción de la película de Alemann parece referirse a la conducta pública y privada de los hombres *queer*, evocando experiencias tales como el acoso callejero, el *cruising* y la coquetería. A veces los hombres pasan entre ellos a la manera de los habitantes indiferentes de la ciudad. En otras escenas son directamente confrontacionales, como cuando un performer camina hasta la parte superior de una escalera y es empujado hacia atrás por dos hombres con anteojos de sol. Las interacciones de los hombres pueden ser lúdicas y humorísticas pero la película está más profundamente invertida en la transmisión de una tristeza contemplativa o un letargo melancólico que Alemann enfatiza a través de sus tomas atentas a las caras de los individuos y su manera de dirigir los cuerpos de los performers.

Se puede decir que *Umbrales* tiene dos momentos culminantes, uno en cada uno de sus dos sitios principales. En Buenos Aires, Alemann filma desde una locación exterior, mostrando un portón de entrada detrás del cual sus performers masculinos se han agrupado. Moviéndose con cautela, varios hombres miran hacia la calle, retroceden hacia el vestíbulo, parecen

film, Alemann constructs an editing pattern based on a play of repetition and variation that is underscored by the film's minimal piano soundtrack, an improvisation by Alemann's daughter Katja. What *Umbrales* presents—in numerous iterations—are exchanges and encounters between male performers, young men whose voices are never heard but who communicate through corporeal presence and gestural expressiveness.

Alternating between motionless poses and movements either choreographed or improvised, and situated inside confined spaces and architectural frames, the action of Alemann's film seems to refer to the public and private behavior of queer men, evoking experiences such as street harassment, cruising, and coquetry. At times, the men move past each other in the manner of indifferent city dwellers, while in other scenes they are directly confrontational, as when one actor walks to the top of a stairwell and is forced back down the steps by two men wearing sunglasses. Their interactions can be ludic and humorous but the film is more deeply invested in conveying a brooding sadness or melancholic torpor that Alemann emphasizes through her attentive shots of individuals' faces and her direction of her actors' bodies.

Umbrales can be said to have two culminating moments, one in each of its two main locales. In Buenos Aires, Alemann films from an external locale, showing an entrance gate behind which her male performers have clustered together. Moving cautiously, various men look out onto the street, retreat back into the hall, appear to consider leaving but then withdraw, and eventually succeed in stepping out into the sunlight. In the Paris apartment, the two men appear to share a kiss, hinted by a merging of the shadowy profiles of their heads that is reflected in a mirror. Notably, this act of intimate contact occurs far from Argentina, hinting that the filmmaker (an émigré from Germany), might be considering timely questions of oppression, exile, and tolerance. The film was designed by Alemann to be open-ended enough to permit this interpretation, but her explicit (and little-known) statements about the film point to other meanings that

considerar irse pero luego se mueven hacia atrás y eventualmente salen exitosamente a la luz del sol. En el departamento de París los dos hombres finalmente parecen compartir un beso, en una fusión de los perfiles sombríos de sus cabezas que se reflejan en un espejo. Es notable que este acto de contacto íntimo se produce lejos de Argentina, insinuando que la cineasta, una emigrante nacida en Alemania, podría estar considerando cuestiones oportunas de opresión, exilio y tolerancia. La película ha sido diseñada por Alemann para ser lo suficientemente abierta como para permitir esta interpretación, pero sus declaraciones explícitas (y poco conocidas) sobre la película apuntan a otros significados que complican nuestra comprensión de sus motivaciones y que, a mi juicio, son difíciles de localizar en la propia obra terminada.

La última toma de *Umbrales* muestra a una mujer que previamente solo había aparecido fugazmente en la locación de París y que ahora aparece fumando un cigarrillo, mirando directamente a la cámara con su mano sobre el vidrio de una ventana. La figura de la mujer ha sido, en cierto sentido, la ausencia estructurante de toda la película, si queremos verla según los términos de Alemann. En las primeras etapas del rodaje en París, Alemann afirmó que quería "mostrar que la relación entre los humanos ha cambiado en los últimos tiempos"; hubo "un replanteo de sus relaciones" que creyó fue causada por "el auge del feminismo".[1] Sin embargo, debido a que afirmó esto antes de filmar las escenas de Buenos Aires, podríamos considerar la medida en que las contribuciones de los performers argentinos —los amigos y conocidos de ella, muchos de los cuales estaban participando en subculturas *underground* de la ciudad durante la dictadura militar— impactan la fuerza connotativa de la obra terminada. Si bien es cierto que las intenciones de Alemann imparten un contexto importante de significado, la película se resiste a ser reducida a sus ideas. Esto se debe, en parte, a sus ambigüedades deliberadas, pero también a su intenso enfoque en actuaciones que asumen sus propias valencias afectivas. Dicho de otra manera, la dimensión *queer* de *Umbrales* es suficientemente compleja

complicate our understanding of her motivations and that are, in my estimation, difficult to locate in the completed work itself.

The last shot of *Umbrales* shows a woman (previously visible only fleetingly in the Paris location) smoking a cigarette and looking directly at the camera with her hand on a windowpane. The figure of the woman has been, in a sense, the structuring absence of the entire film, if we are to see it in Alemann's terms. In the early stages of shooting in Paris, Alemann stated that she wanted "to show that the relation between men has changed in recent times... a reconsideration of their relations" which she saw as having been caused by "the rise of feminism."[1] Yet, because she asserted this before filming the Buenos Aires scenes, we might consider the extent to which the contributions of the Argentine performers—friends and acquaintances of hers, many of whom were participating in the city's underground subcultures during the military dictatorship—impact the forceful connotations of the finished work.

While Alemann's intentions provide one important context of meaning the film resists being reduced to her ideas. This is due, in part, to the film's deliberate ambiguities, but also to its intense focus on performances that assume their own affective valencies. Put another way, it seems to me that the queerness of *Umbrales* is complex and resonant enough to exceed what its filmmaker initially had in mind. Given that a threshold can be a site of initiation, or a moment of passage into a different condition or experience, the title *Umbrales* seems especially appropriate. For what the film manages to produce is a rare point of access into queer experience under a repressive regime.

In closing, it bears mentioning that this is a rarely-screened film that I retrieved from Alemann's "archive" after her death in 2015, thanks to her daughter's generosity. That archive was simply a closet in her apartment with her finished films (mostly Super 8) on one shelf and her home movies on another. While their precarious state is hardly uncommon within Argentine

y resonante como para exceder lo que la realizadora había inicialmente considerado. Dado que un umbral puede ser un sitio de iniciación o un momento de paso a una condición o experiencia diferente, el título *Umbrales* parece especialmente adecuado, puesto que la película se las arregla para producir un punto de acceso insólito a la experiencia *queer* bajo un régimen represivo.

Cabe mencionar, al final, que esta es una película raramente proyectada que recuperé del "archivo" de Alemann después de su muerte en 2015, gracias a la generosidad de su hija. Ese archivo era, simplemente, un armario en su departamento con sus películas terminadas, mayormente en Super 8, sobre un estante y sus películas caseras sobre otro. Aunque su estado precario no es una condición rara dentro del cine experimental argentino, mi esperanza es que la visibilidad lentamente creciente de esta obra ayude a generar los proyectos de preservación cruciales que le hace faltan a este cine.

1 "Ecos del Último Festival de Berlín" en *La Opinión*, 1 de junio, 1980, p. 15.

experimental film, my hope is that the slowly growing visibility of this work will help to bring about the crucial preservation projects that this cinema lacks.

1 "Ecos del último Festival de Berlín," *La Opinión* (June 1, 1980), 15.

“Fax Fatory” Studios: Solá Film

María Belén Moncayo

Estudios “Fax Fatory”: Solá Film

María Belén Moncayo

I always liked the movies, especially during those years, in the '30s. There was a refined glamour; the range of grays in the films had something like a satin finish, which gave them a magical quality. The actresses were quasi-mythological women, beginning with Garbo and then later with Dietrich. They each had their own personality, from Crawford to Davis, from Katherine Hepburn at one extreme, to a sparkling Ginger Rogers. The men were heroic, kindhearted, valiant, with physiques not seen in reality—Gary Cooper and Clark Gable (above all), the melancholic Ronald Colman, the brave Flynn. It was another world, "Never, never land."

Eduardo Solá Franco, *Al Pasar*[1]

From 2010 until the writing of this essay in 2016, the films of Eduardo Solá Franco (b. 1915, Guayaquil; d. 1996, Santiago, Chile) have only been shown publicly in Ecuador twice, as part of the exhibitions *El teatro de los afectos* and *Alma mía. Simbolismo y modernismo, Ecuador, 1900-1930*.[2] The information presented here is a starting point for understanding Solá Franco as an artist who worked with moving images, and a map that will provide clues about the lost films of this Ecuadorean artist. This overview of his filmography, based on interviews with people who knew him and research into his life and artistic production represents the first analysis of his cinematographic legacy.[3]

In 2014, a dozen films by Solá Franco were entrusted by his executor Luis Savinovich Sotomayor to the archives of the Cinemateca Nacional at the Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión[4] in Quito, where they are currently housed. Solá, a severe critic of the art of his time, revealed in great detail—through various autobiographical texts and fourteen illustrated journals—the personal, artistic, and cultural circumstances that led to the creation of each of his works.

An artist transplanted

There was once an artist overflowing
with gifts,
but he didn't know it
and moaned...
for the things he lacked.
It was precisely what he didn't have that
was essential
for the peace of spirit
that it's so important to have.

Eduardo Solá Franco, fragment from the poem *The Transplant*[5]

Eduardo Solá Franco was the second child from a wealthy family that consisted of his Catalonian father, his Guayaquil-born mother, two brothers, and two sisters. He was a child who, thanks to the economic prosperity during the prewar period in Spain and the cacao boom in Ecuador, lived the life of an educated, privileged, twentieth-century European bourgeois.[6] From an early age, Sola was exposed to art: he marveled before the architecture of *La Pedrera* and Gaudí's *Casa Milà*. He spent his youth surrounded by large-scale pre-Raphaelite paintings and fine Art Nouveau furniture. As a child, he often operated the Pathé Baby 9.5mm projector his father had given him. Sometimes he put on puppet shows for his brothers and sisters. The Solá Franco family

Eduardo Solá Franco, *Diario Ilustrado 9* (1955 – 1959).

Eduardo Solá Franco, *Diario Ilustrado 10* (1959 – 1966).

Siempre me gustó el cine y sobre todo en aquellos años, el período de los treinta; había un refinamiento del "glamour"; las películas tenían una gama de grises como satinados, que les daba algo mágico, las actrices eran mujeres casi mitológicas, comenzando con Garbo y luego con Dietrich. Todas eran personalidades diversas, la Crawford de la Davis, Katherine Hepburn al extremo de una vivaracha Ginger Rogers; los hombres eran heroicos, representaban el ideal americano: decididos, bondadosos, valientes, con un físico que no se encontraba en la vida real, Gary Cooper y Clark Gable sobre todo, y el melancólico Ronald Colman, el audaz, Flynn, era otro mundo "Never, never land".

Eduardo Solá Franco, *Al pasar* [1]

Desde el año 2010 hasta el cierre de esta edición, los filmes de Eduardo Solá Franco (Guayaquil, 1915-Santiago de Chile, 1996) se han proyectado únicamente en el Ecuador como parte de las siguientes exhibiciones: *El teatro de los afectos* y *Alma mía. Simbolismo y modernismo, Ecuador, 1900-1930*.[2] Los datos aquí presentados son un punto de partida para delinear la figura de Solá Franco como artista de la imagen en movimiento y para crear un mapa que arroje algunas pistas sobre las películas perdidas de este artista ecuatoriano. Este acercamiento a su filmografía, basado en entrevistas a personas que lo conocieron y en estudios sobre su vida y su creación artística, constituye el primer análisis sobre su legado cinematográfico.[3]

En 2014 una docena de filmes de Solá Franco fue entregada en custodia, por su albacea Luis Savinovich Sotomayor, al archivo de la Cinemateca Nacional de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión[4] en Quito, lugar en el que se conservan hasta la fecha. Solá, un severo crítico del arte de su tiempo, nos reveló con voz propia y en detalle —por medio de varios textos autobiográficos y catorce diarios ilustrados— aquellas circunstancias personales, artísticas y culturales que concurren en cada pieza de su autoría.

Un artista trasplantado

Érase una vez un artista colmado de dones,
Pero él no se daba cuenta
y gemía...
por aquello que le faltaba.
Era justamente aquello que no tenía que
era lo esencial
para la paz de su espíritu
que es tan importante tener.

Eduardo Solá Franco, fragmento del poema "El trasplantado"[5]

Eduardo Solá Franco fue el segundo hijo de una familia acomodada, compuesta por el padre catalán, la madre guayaquileña, dos hermanos y dos hermanas; progenie que, gracias a la prosperidad económica de la preguerra en España y al *boom* cacaotero del Ecuador, atravesó una vida propia del europeo burgués e ilustrado del siglo xx.[6] Fue así como desde muy temprana edad Solá entró en contacto con el arte: su mirada se extasiaba ante la arquitectura de La Pedrera, la Casa Milà construida por Gaudí, en la que vivió su infancia, rodeado de pinturas prerrafaelistas de gran formato y finos muebles de estilo *art nouveau*.

frequented the *Gran Teatro del Liceo* in Barcelona, where they maintained a box, enjoying operas, concerts, and the theater. With similar frequency, a very young Eduardo attended the film premiers and gallery openings that took place in the Catalonian capital. In Ecuador and Spain he took drawing and painting classes with teachers Roura Oxandaberro and López Morelló, respectively.[7]

All of this contributed to the formation of a multidisciplinary artist: he was a draughtsman, illustrator, multi-media painter, poster and wallpaper designer, reporter for fashion magazines, muralist, sculptor, professor, lecturer and critic, playwright, director, set and costume designer, choreographer and dancer, composer, pianist and music lover, and a writer of novels, short stories, and poetry.

Solá Franco's artistic style—an unusual fusion of symbolism, expressionism, decadence, surrealism, and aestheticism—led him to navigate against the currents of modernism and other avant-garde movements in Europe and the United States. In Latin America (particularly in Ecuador) this meant that he was often forced to turn his back on the disparaging things people said about him.[8] His self-exile was marked by the urgency with which he came and went from the Apennines to the Andes, from the Pacific to the Atlantic, from America to Europe, borne along by the same peripatetic, even artistic, agility with which he painted a portrait, wrote a story, shot a film, or served as an Ecuadorian cultural attaché in cities including Rome, Paris, London, and Madrid. In each of these places, he established himself as a cosmopolitan, erudite, and refined man.[9] On a given morning in New York he would wave to his neighbor Marilyn Monroe, and on a given night in Italy he might have dinner with Salvador Dalí. This lifestyle was financed in part by his work as an artist, and in part by the inheritance left to him by his father.

Over the course of fifty-four years, Solá Franco was constantly at work on the writing and illustration of his autobiography in private notebooks, in which his desire to see his life as the staging of a play is made plain.[10] In his diaries we find the reflections of a dandy, a citizen of the world, a homosexual at the threshold of the closet who saw himself reflected in the eyes of Greta Garbo, a being of an equally strong and unyielding temperament. A critic of Francisco Franco, but an admirer of Augusto Pinochet, a Catholic believer who practiced Subud, an expert on the history of Versailles, and a proud fan of Elvis Presley. Each of these attributes appeared in his sustained and eclectic cinematographic practice. Solá Franco did not differentiate between traveling to a specific spot in Rome just to smoke a cigarette and the work of selecting exactly the right location, wardrobe, and props for his films.

Films from La Casa E SOLÁ F

> *I had seen so many movies since I was a little boy!*[11]

Between 1931 and 1938 Solá Franco worked on a horror comic he called *Mamarrachos*.[12] On its first page he inscribed the following:

> COMIC BOOK / EDITED BY LA CASA E SOLÁ F / SETS / COSTUMES / STORY / E SOLÁ F /

Eduardo Solá Franco, "Casa Solá Films" logo, from his notebook/de sus cuadernos *Mamarrachos*.

De niño muchas veces echaba a andar el proyector Pathé Baby 9.5 mm, obsequio de su padre; otras, ofrecía a sus hermanos funciones de marionetas. La familia Solá-Franco asistía con frecuencia al Gran Teatro del Liceo de Barcelona, en donde tenía un palco, para apreciar óperas, conciertos y piezas teatrales. Con similar periodicidad un muy joven Eduardo asistía a estrenos de películas y a *vernissages* de las muestras plásticas que tenían lugar en la capital catalana. Tanto en el Ecuador como en España tomó clases de dibujo y pintura con los maestros Roura Oxandaberro y López Morelló, respectivamente.[7]

Esta realidad contribuyó a la formación de un artista multidisciplinario: fue dibujante, ilustrador, pintor en diversas técnicas, diseñador de papel tapiz y de afiches, cronista de revistas de alta costura, muralista, escultor, profesor, conferencista y crítico, dramaturgo, director, escenógrafo, diseñador de vestuario, coreógrafo y balletista, compositor, pianista y gran melómano, escritor de novelas, cuentos y poesía.

Su estilo artístico, una peculiar fusión de simbolismo, expresionismo, decadentismo, surrealismo y esteticismo, lo hizo navegar en Europa y en Estados Unidos a contracorriente del modernismo y las vanguardias. Y en Latinoamérica —especialmente en Ecuador— lo colocó de espaldas a las peyorativas etiquetas que le imputaron.[8] Su autoexilio estuvo convocado por una necesidad imperiosa de ir y volver de los Apeninos a los Andes, del Pacífico al Atlántico, de América a Europa; con la misma ligereza temporal —que no artística— con la que pintaba un retrato, escribía un cuento, rodaba una película o fungía como agregado cultural del Ecuador en ciudades como Roma, París, Londres y Madrid; territorios en los que se procuró a sí mismo un perfil de hombre cosmopolita, erudito y exquisito.[9] Ya por la mañana saludaba en Nueva York a su vecina Marilyn Monroe, ya por la noche cenaba con Salvador Dalí en Italia; forma de vida financiada, en unos casos, a través de su oficio artístico, y en otros, por la herencia que le dejó su padre.

Durante cincuenta y cuatro años ininterrumpidos, Solá Franco escribió e ilustró su autobiografía, en sus cuadernos íntimos: en ellos es evidente su deseo de entender su vida como una puesta en escena.[10] En sus diarios, vemos el reflejo de un dandi, un ciudadano del mundo; un homosexual en la puerta del closet que se veía reflejado en los ojos de Greta Garbo, un ser de temperamento en extremo fuerte e intransigente; disidente de Franco pero admirador de Pinochet, católico convencido y practicante del subud, obsesionado con la historia versallesca y orgulloso fan de Elvis Presley. Todos estos elementos aparecieron en un ejercicio cinematográfico sustancioso y ecléctico. Para Solá Franco no había diferencias entre viajar a un lugar específico de Roma, con el único afán de fumar un cigarrillo, y aquel de seleccionar la locación, el vestuario y la utilería más adecuada para sus películas.

Películas de La Casa E SOLÁ F

> *...¡había visto tanto cine desde muy pequeño!...*[11]

De 1931 a 1938 Solá Franco elaboró una historieta de terror que tituló *Mamarrachos*.[12]

En la página inicial apuntó lo siguiente:

> ÁLBUM DE PELÍCULAS/EDITADO POR LA CASA E SOLÁ F/ DECORADOS/ VESTUARIOS/ ARGUMENTOS/ E SOLÁ F/
> Y ESTRELLAS DE DIVERSAS MARCAS/
> 1era Parte/ PROPIETARIO/EDUARDO SOLÁ F/ 1931/ ESTUDIOS "FAX FATORY"/ SOLÁ FILM

En la portada incluyó además un logotipo de su productora de cine. En *El vampiro,* uno de los relatos gráficos de este libro, se nota la influencia directa del cine que le interesaba por esos años. A este relato en particular lo describió como "película alemana", e indicó qué actores debían interpretarla: uno de ellos había actuado en *Nosferatu*, de Friedrich Wilhelm Murnau (1922),[13] pieza que junto a *El gabinete del doctor Caligari* y a la filmografía completa de Fritz Lang dejó para siempre una huella expresionista en su obra. Otra de las películas de Solá Franco emparentada fuertemente con esta corriente es *El señor y la señora Macbeth* (1965); a pesar de que no se ha encontrado este filme, Gutiérrez Vega recuerda las tertulias previas a la filmación, así como la marcada influencia de Murnau en el resultado final.

La destreza de Solá Franco como dibujante no tardó en impresionar a ciertos empresarios californianos de la industria del cine y del área

AND STARS OF VARIOUS STRIPES/
1st Part / PROPRIETOR / EDUARDO SOLÁ F /
1931 / "FAX FATORY" STUDIOS / SOLÁ FILM.

He even included a logo for his film production company on the cover. *El vampiro*, one of the more graphic stories in the book, was clearly influenced by the movies that interested him at the time. He described this story in particular as a "German film," and indicated which actors should appear in it: one of them had acted in Friedrich Wilhelm Murnau's *Nosferatu* (1922),[13] a film that, together with *The Cabinet of Dr. Caligari* and the complete filmography of Fritz Lang, left an expressionistic mark on his work. In a similar vein is Solá Franco's film *El señor y la señora Macbeth* (1965). Though it has been lost, Gutiérrez Vega recalls conversations before filming began and the marked influence of Murnau on the finished work.

Solá Franco's skill as a draughtsman made an immediate impression on several film industry executives in California. At twenty-three he worked for a few months as a set designer on the Paramount film *Rulers of the Sea* (1939) by Frank Lloyd. In his diaries one finds the record of his first attempts at cinematographic experimentation, learning, for instance, that he took "artistically arranged appropriated pieces of *Rulers of the Sea*...," cut them, physically altered them, and pasted them into his diary with explanatory notes about his professional experiences.[14]

Due to financial pressure, he rejected the stability offered by Paramount Studios and accepted a lucrative financial proposal from Walt Disney Productions. None of his hopes came true: after a few months of hard work, the studio confiscated 850 of his drawings for *Don Quixote*, stole his ideas for the *Toccata* and the *Night on Bald Mountain* sections of *Fantasia*, and, in the end, paid him an insultingly low sum.[15] The full extent of his contributions was minimized, a fact documented in the files held in the company's archives.[16]

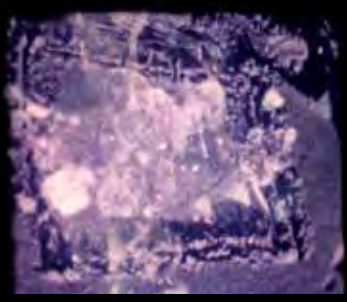
There are recurring references to his Disney days throughout his film-based work, particularly in the cartoon that he tended to include as part of the credits. Names, a human face, and the words "A film by Solá Franco" constitute an unmistakable trademark. Other influences are also notable. For instance, in some works a hand draws titles in the sand, an image that is heavily informed by Solá Franco's admiration for Jean Cocteau, whom he met in 1948 when Cocteau invited him to the set of his film *Les Parents Terribles*, which radically shaped his role as a filmmaker.[17] In life he heaped effusive praise on the French virtuoso, from whom he learned much about camerawork and editing. Exaggerated gestures by actors, Greco-Roman sets, minotaurs in thongs, and the decision to be a one-man-band behind the camera are just some of the elements that he borrowed from Cocteau.[18]

Solá Franco wrote the following about his film career:

> In 1959, while I was at the resort in Sitges, near Barcelona, which had just been freshly painted, I made a small film I called *Encuentros imposibles*; it was the first in a series of films that I shot, wrote, and directed between then and 1985. Patently experimental, all of these films were short and silent, inspired by surrealism, and dealt with themes from classical tragedy without formal preconceptions. I gave them titles like *Fedra*, *Edipo*, *Medea*, *Muchos crímenes en la casa de Agamenón*, *Antígona engañada*, and so on. Private cinema clubs in Rome and in London were interested in them. One of the films won first prize at the Salerno Festival in 1963. Many of my professional actor friends offered to act in these films: John Phillip Law in *No patear los objetos*, Dan Vadis in *Macbeth*, the tenor Alfredo Kraus in *Otra vez Edipo* and Virginia Campbell in *El ritual*.[19]

In other contexts he defined his movies as "films with a plot"[20] or "fifty (non-commercial) films that cost less than $50 each."[21] He made (basically) nothing from his films, though he longed for institutions like the Ford Foundation in New York to give him funding for his productions. They never did.[22]

Solá Franco treated the creation of film in all of its aspects as a serious proposition. He was an uncompromising cinephile. Gutiérrez Vega recalls how they watched Visconti's *The Leopard* (1963) and Fellini's *La Dolce Vita* (1960) together at least three times, and how Solá Franco's obsession with cinema led to his sharing a meal with Pier Paolo Pasolini, whom he admired deeply. He frequently attended film shoots at Cinecittà,



Eduardo Solá Franco, *Encuentros Imposibles* (1959).

Eduardo Solá Franco, *Medea* (1965).

Eduardo Solá Franco, *Just a Little Argument* (1962)

de los dibujos animados. Fue así como a los veintitrés años trabajó un par de meses como ilustrador de escenografías para el filme de la Paramount Pictures, *Rulers of the Sea* (1939) de Frank Lloyd. En sus diarios, se pueden vislumbrar sus primeras indagaciones en la experimentación cinematográfica, si consideramos que tomó "...trozos [de película] robados y arreglados artísticamente de *Rulers of the Sea*...", los cortó, los intervino plásticamente y los pegó en su diario con leyendas explicativas sobre esta vivencia profesional.[14]

Debido a su apremio económico, rechazó la estabilidad que le ofrecía la Paramount y aceptó la jugosa propuesta monetaria de la Walt Disney Productions. Ninguna de sus expectativas se hizo realidad: luego de unos meses de arduo trabajo, secuestraron sus ochocientos cincuenta dibujos para *El Quixote*, plagiaron sus ideas para la *Tocatta* y *Night on Bald Mountain* de *Fantasía*, y finalmente le pagaron una cifra insultante.[15] Años más tarde fue menospreciado como autor, hecho que consta en los expedientes del archivo histórico de esa productora californiana.[16]

Las reminiscencias de sus días en Disney aparecen en su obra fílmica de manera recurrente y en especial en el dibujo animado que solía incluir en los créditos; los nombres, un rostro humano y el texto "Un film de Solá Franco" constituyen una impronta inconfundible. También son notables otras influencias: en algunas piezas, una mano utiliza la arena de la playa como soporte caligráfico para los títulos, imagen que está férreamente ligada también a la admiración que Solá Franco profería hacia Jean Cocteau, a quien conoció en 1948. El escritor lo invitó al rodaje de su película *Los padres terribles,* hecho que de manera radical determinó su lugar como cineasta.[17] En vida, el ecuatoriano exaltó hasta el paroxismo la figura de este virtuoso francés, de quien aprendió el uso de la cámara y algunas nociones de edición. El gesto actoral exagerado, los escenarios grecorromanos, los minotauros en tangas y la decisión de ser un hombre orquestra detrás de cámara son algunos de los elementos que adoptó de Cocteau.[18]

Sobre su carrera cinematográfica, Solá Franco escribió:

> En 1959, mientras me encontraba en el balneario de Sitges, cerca de Barcelona, pintando nuevamente, hice una pequeña película que la llamé *Encuentros imposibles* con la que inicié una serie de películas que filmé, escribí y dirigí hasta el año 1985. Todas estas películas, cortas y mudas, eran de inspiración surrealista, experimentales sin duda, y en las que trataba los temas de la tragedia clásica sin conceptos formales. Las películas se llamaban: *Fedra*, *Edipo*, *Medea*, *Muchos crímenes en la casa de Agamenón*, *Antígona engañada* y así por el estilo. Me las pedían en los clubes de cine privados, en Roma y en Londres. Con una de estas películas gané el Primer Premio en el Festival de Salerno en 1963. Muchos actores profesionales amigos míos se prestaron a actuar en dichas películas: John Phillip Law en *No patear los objetos*, Dan Vadis en *Macbeth*, el tenor Alfredo Kraus en *Otra vez Edipo* y Virginia Campbell en *El ritual*.[19]

En otros espacios definió sus filmes como "películas de argumento"[20] o "50 películas —no comerciales— a un costo mínimo de 50 dólares".[21] Efectivamente el artista no lucró con sus películas, anhelaba en todo caso que plataformas como la Ford Foundation de Nueva York le otorgasen fondos para su realización. No lo consiguió.[22]

Solá Franco se tomó la creación fílmica muy en serio en todos los aspectos: era un cinéfilo contumaz. Gutiérrez Vega recuerda que juntos vieron —al menos tres veces— *El gatopardo* de Visconti (1963) y *La dolce vita* de Fellini (1960), y cómo su obsesión por el cine lo llevó hasta cenar en compañía de Pier Paolo Pasolini, por quien sentía una profunda admiración. Con frecuencia estuvo presente en los rodajes de películas en Cinecittà, a tal punto que ciertas escenas de su *Medea* (1965) fueron rodadas en la Torre de Babel, construida para *La Biblia* de John Huston.[23] De esta ciudad del cine extrajo la técnica coreográfica emplazada en las luchas del Maciste, del género cinematográfico péplum o *sword and sandals*, escenas que aparecen en al menos tres de sus obras.[24]

Solá Franco tomó clases de actuación con Lee Strasberg, en Spolleto, Italia.[25] Se acercó profesionalmente a personas del mundo del arte, a quienes invitó a ser parte del elenco de sus películas: el tenor Alfredo Kraus (1927-1999), los actores Dan Vadis (1938-1987), Tonio Selwart

and scenes in his own *Medea* (1965) were shot in the tower of Babel constructed there for John Huston's *The Bible*.[23] It was from this city dedicated to cinema that he borrowed choreographic techniques, originally developed for Maciste's battles in films from the Peplum or "Sword and Sandals" genre, which he would go on to use in at least three of his own works.[24] Solá Franco took acting classes with Lee Strasberg in Spoleto, Italy.[25] He associated professionally with people from the world of culture, whom he asked to assume roles in his films: the tenor Alfredo Kraus, and the actors Dan Vadis, Tonio Selwart, and John Phillip Law, among others. He closely followed developments in world cinema and was a demanding critic with wide-ranging opinions.[26]

My films of pleasure

> *In all silent films, faces, gazes, and gestures say much more than all the talking that would come later. I'm a lover of silent film.*[27]

The formal aspects of Solá Franco's films allow for a playful take on the title he gave one of his journals, *My Book of Pleasure*.[28] Each stands out as a festival to which he surrendered himself, with his camera (a Nizo Heliomatic 8) performing the role of a master of ceremonies.[29] Given the lack of financing for his productions, the director drew upon the richness of his imagination, which appeared before the film lens in a baroque, allegorical style that also characterized his paintings. His actors wore simple costumes according to the fashion of the time, in real locations where architecture played a symbolic role. With the exception of a few scenes, his films were all shot outside with natural light. He made color films, silent films, and shorts in 8mm or Super 8 edited in camera or on a flatbed, according to the demands of their narratives. The content of the majority of his films reveals his ability to improvise during shooting, whether by working from a script or or just the enthusiasm of his friends.[30] His plots are full of his physical and metaphysical obsessions.

Solá Franco skillfully made indirect allusions to important aspects of his private life. For example, he employed the notion of being masked to represent a variety of diverse registers in the form of female characters.[31] In *Otelo* (1963) these tactics are made literal: he dons a mask and presents himself (in close-up) as an omnipresent character who is the object of a passionate and jealous fight between two men. In *Encuentros imposibles* (1959) an actress appears in the arms of a big, strong, dreamy man who, off-camera, was one of Solá Franco's intimate friends. If his work can be reevaluated based on a queer aesthetic, even in his journals it is evident that for him sexual life constituted an ambiguous and profoundly subjective spiritual state, one far removed from activism or the making of demands.[32] However, this does not mean that he refrained from attempts to subvert notions of representation and gender.

Solá Franco's fascination with the cultural legacy of the West was made manifest through his ongoing interest in the art of the European cultural capitals, which, at that time, were undergoing a revision in attitudes toward Greek tragedy, the plays of Shakespeare, and royal intrigue. This tendency had thematic and symbolic ramifications in a few of his films, whose titles are a testament to his passions: besides those already mentioned, they include *Muchos crímenes en la casa de Agamenón* (1968), *Antígona engañada* (1974), *Fedra*, *Edipo*, *María Antonieta* and *Scala de sirene* (1962).

From this perspective, Solá Franco adapted certain parts of his life experiences not only for his movies, but also for other artistic endeavors. David Morais, his partner for many years, played the leading role in his film *Encuentros imposibles*, and was a character in his novel *Tibio día para marzo* (1970), as well as a central figure on countless pages of his journals and the subject of several portraits. Solá Franco was also notorious for making film allusions to other artworks from different centuries. In *La ruptura* (1961), *Boy Bored on the Beach* (1962) and *El ritual* (1974), the notion of *noia* (or boredom), described by Alberto Moravia in his novel of the same name, is a prevalent feature that characterizes the films' idle bodies and wandering screenplays. In *Domingo de verano en Barcelona* (1969), he evokes many parts of Antonioni's *Blow-Up* (1966) and reveals a gaze attentive to the female psyche as seen through the haute couture of *Vogue*, a magazine for which he produced illustrations as a young man. *Medea* features clear homages to Goya and María Callas—

(1896-2002) y John Phillip Law (1937-2008) entre otros. Siguió muy de cerca la producción mundial de cine, fue un crítico acérrimo con un amplio criterio.[26]

My films of pleasure

> *En todos los filmes mudos, los rostros, las miradas, los gestos dicen mucho más que toda la palabrería por venir. Yo soy un amante del cine mudo...*[27]

Los aspectos formales de la cinematografía de Solá Franco permiten jugar con el título que le dio a sus diarios, *My book of pleasure*.[28] Cada realización se vislumbra como una fiesta a la que se entregaba carnalmente y en la que su cámara —una Nizo Heliomatic 8— operaba como maestra de ceremonias.[29] Ante la ausencia de financiamiento para sus producciones, el director echó mano de su profusa imaginación, que frente al lente fílmico apareció con el barroquismo alegórico de sus pinturas. Sus actores aparecieron ataviados de manera minimalista, siguiendo la moda del momento, en escenarios reales, donde el componente arquitectónico jugaba un papel simbólico. Con excepción de algunas escenas, sus películas se filmaron en exteriores y a plena luz del día. En su obra hay películas a color, silentes, de corta duración, en formato 8 mm o Super 8, editadas según las necesidades narrativas, en cámara o en la mesa de montaje.

El contenido de la mayoría de sus películas devela su gran capacidad para improvisar durante el rodaje, a partir de un guion o simplemente con el entusiasmo de sus amigos.[30] En los argumentos prevalecen varias de sus preocupaciones físicas y metafísicas.

Solá Franco incluye indirectamente y con destreza circunstancias esenciales de su vida íntima. Utilizó, por ejemplo, la noción de "enmascaramiento" al representar varios y distintos registros a través de personajes femeninos.[31] En *Otelo* (1963) la táctica de la máscara es literal: se atavía con un antifaz y se presenta a sí mismo —en primer plano— como un personaje omnipresente en medio de una riña de pasión y celos entre dos hombres. En *Encuentros imposibles* (1959) es una de las actrices, que aparece en brazos de un forzudo ensoñado; fuera de cámara, uno de sus amigos íntimos. Si bien la obra de Solá Franco podría ser revalorada desde la estética de lo *queer*, desde sus diarios se puede desprender que para él su vida sexual constituía un estadio de espiritualidad ambiguo y profundamente subjetivo, alejado de activismos y reivindicaciones.[32] Lo que no significa que en sus películas no se aventurara a subvertir nociones de representación y género.

La fascinación de Solá Franco por el legado cultural de Occidente se hizo evidente en su constante interés por las artes de las capitales culturales europeas que en esa época experimentaban un aire revisionista sobre la tragedia griega, las obras teatrales de Shakespeare y los escándalos palaciegos. Este viento acarició temática y simbólicamente varias de sus películas, cuyos títulos evidencian su pasión: además de los antes mencionados, están *Muchos crímenes en la casa de Agamenón* (1968), *Antígona engañada* (1974), *Fedra*, *Edipo*, *María Antonieta y Scala de sirene* (1962).

Desde esta perspectiva, Solá Franco tomó ciertos hitos de su vida y los llevó no solamente al cine sino además hacia otras expresiones artísticas. David Morais, su compañero sentimental durante muchos años, fue protagonista del filme *Encuentros imposibles,* personaje de su novela *Tibio día para marzo* (1970) y figura central de un sinnúmero de páginas de sus diarios y de múltiples retratos. Asimismo, son notorias en sus piezas fílmicas las alusiones a otras obras de arte de diversos siglos: en *La ruptura* (1961), *Boy Bored on the Beach* (1962) y *El ritual* (1974) prevalece la noción de la *noia* o el aburrimiento, descrita por Alberto Moravia en su novela homónima y encarnada en estos cuerpos perezosos y estos guiones sin rumbo fijo. En *Domingo de verano en Barcelona* (1969) evoca muchos componentes de *Blow-up* (1966) de Antonioni, y revela su atenta mirada a la psiquis femenina, tamizada a través de la *haute couture* de la revista *Vogue*, publicación para la que Solá realizó ilustraciones a edad temprana. En *Medea* el homenaje a Goya y a María Callas es evidente: la semejanza del brujo con la pintura homónima y la de la actriz Florence Grippe con la famosa soprano no dejan lugar a dudas.

Su relación ontológica con el universo marino y la práctica espiritual del subud y la metempsicosis se hicieron presentes, desde luego, en su

the resemblance between the sorcerer and the painting of the same name, and between the actress Florence Grippe and the famous soprano leave no room for doubt.

His ontological relationship to the world of the sea, his spiritual practice of Subud, and his belief in metempsychosis also showed through in his work.[33] With regards to the sea, there are films like *Don't Kick the Objects* (1963) and *No patear los objetos* (1970) that allude to environmental predicaments through the use of experimental techniques involving stop-motion animation of garbage on the beach. With regards to Subud, the bioluminescence implicit in his mystical rituals lends a supernatural quality to the goddess in *El ritual* who, thanks to editing effects, appears and vanishes as if from thin air.

Film circuits

> *I keep on using my little 8mm camera to make narrative films that turn out pretty good.*[34]

The same rigor with which the director planned and produced his films was also in effect when it came time to show them. During the openings of his painting exhibitions, he took advantage of any opportunity to set up a projector and show his movies. In Rome, he showed them at Galleria Il Capitello, the Teatro del Servi, and the cinema clubs at the Teatro Goldoni and the Italian-Latin American Institute; in London, at the cinema club directed by Virginia Campbell; in Washington, D.C. at The Corcoran Gallery of Art; and in Guayaquil at Café 78 and the Casa de la Cultura.[35] He also subjected the public that attended some of these functions to relentless critiques of twentieth century film. While he found the audiences at The Corcoran and Il Capitello attentive and interested, those in Guayaquil were depicted as indifferent, and (with irony) he described them as "intellectual."[36] An abundance of stories told by himself and others recount gatherings of family and close friends, at which his films received all kinds of responses.

During the first decades of his career, his films were accompanied by the music of Mozart, Satie, and other classical composers, whose notes resounded from his own Victrola. By the 1980s he was using cassettes and his soundtracks favored jazz selections.[37]

Solá was awarded two prizes for his work as a film director: in 1964 he received the *Mascherino d'Argento* for *Just a Little Argument* (1962) at the Salerno International Film Festival in Italy, and, in 1967, the *Festival de Julio* prize at the Casa de la Cultura Núcleo del Guayas.[38]

The quality of his own films, together with his active social calendar, placed Solá Franco in other lines of cinematographic work. In 1966 he was Rossano Brazzi's assistant director and choreographer on *The Christmas That Almost Wasn't*. That same year he was commissioned by Fabrizio Alliata[39] to direct a documentary *Nido verde* about the orphanage of the same name. Almost a decade later, in 1975, he was inspired by Carlos Icaza to adapt Cocteau's *The Human Voice* for Ecuadorean television. Retitled *El indiferente*, it was broadcast without commercial breaks.[40]

What remains then is the task of following Solá Franco's trail, which perhaps would reveal the whereabouts of missing titles like *Antígona engañada*, *El señor y la señora Macbeth*, *Miguel Ángel en jazz*, *Llegaron las ostras*, *María Antonieta*, *Fedra*, *Edipo*, *No ir más allá del parque queridos*, *Playa de dragones*, *Dos casa para un verano*, *Scala de sirenes*, *Un día caluroso de agosto*, *Formas en la noche*, *Nido verde*, and others that would complete the list of the fifty or so mentioned by the artist. To find, preserve, and screen these films internationally would represent, without a doubt, a fitting tribute to this filmmaker from Guayaquil who would have recently celebrated his one-hundredth birthday.[41]

1 Solá Franco, Eduardo. *Al pasar*. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión-Núcleo del Guayas, 2008, 54-55.

2 *El teatro de los afectos*, a retrospective exhibition of Solá Franco's work, was organized by Rodolfo Kronfle and Pilar Estrada for the Museo Municipal de Guayaquil in 2010. The thematic group exhibition *Alma mía. Simbolismo y modernismo, Ecuador, 1900-1930* was curated by Alexandra Kennedy and Rodrigo Guitérrez and took place in 2014, in several exhibition spaces in Quito's historic center.

3 Listed here, in alphabetical order, are the academics who have spent more than five years researching this subject (an "I" indicates that they have been interviewed): María Helena Barrera-Agarwal (I), Pilar Estrada Lecaro (I), Rodolfo Kronfle Chambers (I), Esteban Mejía Manuel, Rodolfo Pérez Pimentel (I), Edgar Vega Zuriaga; Cristóbal Zapata; and

obra.[33] En el primer caso los filmes conllevan un predicamento ambientalista, a través del recurso experimental de animación de la basura de la playa: *Don't Kick the Objects* (1963) y *No patear los objetos* (1970). En el segundo, la biorradiancia, implícita en sus ejercicios místicos, dota de atributos sobrenaturales a la diosa de *El ritual,* quien, por efectos de edición, aparece y se desvanece en el aire.

Circuitos fílmicos

> *Sigo con mi pequeña cámara de 8 mm haciendo películas de argumento que resultan bastante bien.*[34]

El mismo rigor con el que el director preparó y realizó sus películas fue aplicado a la hora de gestionar los espacios para exhibirlas. Aprovechó la oportunidad de las inauguraciones de sus muestras de pintura para echar a andar el proyector y dar a conocer sus filmes. En Roma lo hizo en la Galleria Il Capitello, en el Teatro dei Servi, en el cineclub del Teatro Goldoni y en el Instituto Italo-Latinoamericano; en Londres en el cineclub dirigido por Virgina Campbell; en Washington D.C. en el Corcoran Museum y en Guayaquil, en el Café 78 y en la Casa de la Cultura.[35] El tono implacable con el que criticó el cine del siglo xx lo dejó caer también sobre el público que asistió a una u otra función. Mientras que a las audiencias del Corcoran de Il Capitello las ilustra atentas e interesadas, a la de Guayaquil la retrata como indiferente y la adjetiva irónicamente como "intelectual".[36] Nutridos son los relatos propios y ajenos que narran las veladas familiares, o socialmente más allegadas, en las que sus filmes recibieron todo tipo de respuesta.

En las primeras décadas de su carrera como cineasta acompañó musicalmente sus películas con piezas de Mozart, Satie y otros clásicos; cuyas notas salían de su propia vitrola. Más cerca de los años ochenta utilizó para el efecto casetes; el jazz era la selección sonora en la que ponía especial énfasis.[37]

Dos fueron los premios adjudicados a Solá como director de cine: en 1964 recibió el Mascherino D'Argento en el Festival Internacional de Cine de Salerno, Italia, por su película *Just a Little Argument* (1962) y en 1967 el premio del Festival de Julio, de la Casa de la Cultura Núcleo del Guayas.[38]

La calidad de su obra, sumada a su agitada agenda sociocultural, colocaron a Solá Franco en otras facetas del quehacer cinematográfico: en 1966 fue asistente de dirección y coreógrafo de Rossano Brazzi en *Il natale che quasi non fu.* En ese mismo año hace por encargo de Fabrizio Alliata[39] el documental *Nido verde,* sobre el orfanatorio de idéntico nombre. Casi una década más tarde, en 1975, motivado por Carlos Icaza, adapta para la televisión ecuatoriana *La voz humana* de Cocteau, emitida al aire sin cortes comerciales, con el nombre de *El indiferente*.[40]

Queda entonces pendiente la tarea de seguir los rastros de Solá Franco, que tal vez permitirían dar con el paradero de títulos extraviados tales como *Antígona engañada*, *El señor y la señora Macbeth, Miguel Ángel en jazz, Llegaron las ostras, María Antonieta, Fedra, Edipo, No ir más allá del parque queridos, Plaga de dragones, Dos casas para un verano, Scala de sirenes, Un día caluroso de agosto, Formas en la noche, Nido verde* y otras que completarían el medio centenar mencionado por el artista. Encontrar, preservar y exhibir estos filmes a nivel mundial, constituye, sin lugar a dudas, una justa ofrenda para este realizador guayaquileño, al haberse cumplido ya el centenario de su nacimiento.[41]

1 Eduardo Solá Franco, *Al pasar*. Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión-Núcleo del Guayas, 2008, pp. 54-55.

2 La muestra retrospectiva de la obra de Solá Franco, *El teatro de los afectos*, fue realizada por Rodolfo Kronfle y Pilar Estada en el Museo Municipal de Guayaquil, en 2010. La exposición colectiva y temática *Alma mía. Simbolismo y modernismo, Ecuador, 1900-1930* estuvo a cargo de Alexandra Kennedy y Rodrigo Gutiérrez y se llevó a cabo en varios espacios expositivos del centro histórico de Quito, en 2014.

3 Se citan en orden alfabético a las y los académicos que han invertido en el estudio del tema más de un quinquenio ("E" = Entrevistado/a): María Helena Barrera-Agarwal (E), Pilar Estrada Lecaro (E), Rodolfo Kronfle Chambers (E), Esteban Mejía Manuel, Rodolfo Pérez Pimentel (E), Edgar Vega Zuriaga, Cristóbal Zapata, Irwing Iván Zapater (E). Es imprescindible decir que el Ecuador le debe la insistencia en la visibilización del material filmográfico de Solá Franco al cineasta Fernando Mieles (E), dato que agradezco a Pilar Estrada. Otras personas entrevistadas para efectos de esta investigación entre agosto de 2014 y agosto de 2015 fueron Harold Bradley, Oliver Bradley, Francisco Cuesta Caputi, Cecilia Estrada Solá, Mónica Fernández Salvador, Berta

Irwing Iván Zapater (I). It is important to note that Ecuador is indebted to the filmmaker Fernando Mieles (I) for his insistence on the continued visibility of materials from Solá Franco's filmography, a fact brought to my attention by Pilar Estrada. Also interviewed as part of this research (between August of 2014 and August of 2015) were Harold Bradle; Francisco Cuesta Caputi; Cecilia Estrada Solá; Mónica Fernández Salvador; Berta Fuentes; Hugo Gutiérrez Vega; Ángel Emilio Hidalgo; Luis Ibáñez, Carlos Icaza; Patricia Krauss; Joseph Puigmartí; Gerard Raad; Walter Rhode Solá; María del Carmen Savinovich; Luis Savinovich Sotomayor; Claudia Serrano Solá; and Roberto Suro.

4 Shortly after Solás death, his films were sent from Italy—along with other possessions—to the home of his executor in Guayaquil by a close friend of the artist who had been entrusted with their care.

5 Solá Franco, Eduardo. *Desde lejanas playas*. Santiago, Chile: Ediciones Unicornio, 1993, 40.

6 See Pérez Pimentel, Rodolfo. *Diccionario biográfico del Ecuador.* Guayaquil: Universidad de Guayaquil, 1994 and Juan Paz y Miño Cepeda, "Historia y Economía" in *Boletín del THE–Taller de Historia Económica*. Quito: Pontifica Universidad Católica del Ecuador, 2011.

7 Solá Franco, Eduardo. *Diario de mis viajes por el mundo*. Quito: Banco Central del Ecuador, 1996, 184-185.

8 In his account in *Diario de mis viajes por el mundo*, Solá Franco recounts that "López Morelló taught me painting, watercolors, art history…His style influenced me profoundly; it was very decadent, reminiscent of Gustave Moreau, Aubrey Beardsley, or Gustav Klimt…contrary to everything that was happening in painting in those days and that defined the medium for some time. With this training, you must understand, one did not consider the modern painters….The intellectuals, who at that time were all on the left, found me to be the perfect scapegoat, and out of hostility and jealously they called me 'the little gentleman on the wrong side of the barricade with unacceptably morbid refinement.' I spent three years feeling truly unhappy in an environment as hostile as the boarding school in Quito." Various writers describe circumstances in which Solá was labelled "strange" and his work dismissed as "aberrant."

9 Solá Franco, Eduardo. *Diario de mis viajes por el mundo*, 183-196.

10 Kronfle Chambers, Rodolfo. *Diarios Ilustrados de Eduardo Solá Franco 1935-1988*, vol. I. Guayaquil: EACHEVE, 2015,16.

11 Solá Franco, Eduardo. *Al pasar,* 77.

12 With the intention of examining twenty-six years worth of film production in the most faithful way possible, I have relied upon the accounts of those who actively participated in Solá Franco's films: actors Harold Bradley, Berta Fuentes, Luis Ibáñez, and Josep Puigmartí; co-writer and actor Hugo Gutiérrez Vega (1934); and lighting assistant and actor Roberto Suro (1947). These interviews were conducted by the author between 2014 and 2015. Luis Savinovich mentions in an interview with the author that *Mamarrachos*, following Solá's explicit instructions, entered the archives of the National Library of France. Guayaquil, 2014.

13 The actors mentioned are Max Schreck, Brigitte Helm, and Paul Ritcher.

14 cf. Solá Franco, Eduardo. *Al pasar*, 66-74; Kronfle Chambers, Rodolfo y Pilar Estrada Lecaro. *Eduardo Solá Franco: el teatro de los afectos*. Guayaquil: Museo Municipal de Guayaquil, 2010, 19, 199.

15 Barrera-Agarwal, María Helena. "Solá Franco y Disney" in *Eduardo Solá Franco: Hacia el centenario,* vol. I, no. 25. Quito: Revista Nacional de Cultura, Letras, Artes y Ciencias del Ecuador, 2014, 17-33.

16 Barrera-Agarwal, María Helena. "La metrópolis como punto de partida" in *Eduardo Solá Franco: el teatro de los afectos*,183-184.

17 Telephone interview with Carlos Icaza. February, 2015.

18 The author is grateful to archivists Irela Núñez and Franca Farina from the film archives at the Centro Sperimentale di Cinematografia for providing access to various films by Cocteau. Rome, 2015.

19 Solá Franco, Eduardo. *Diario de mis viajes por el mundo*, 193-194.

20 Kronfle Chambers, Rodolfo. *Diarios Ilustrados de Eduardo Solá Franco 1935-1988*, vol. III, 419.

21 Solá Franco, Eduardo. "He pasado por todo: Solá" in *HOY*. Quito: November 4, 1991.

22 Kronfle Chambers, Rodolfo. *op. cit.,* vol. IV, 159.

23 Telephone interview with Hugo Gutiérrez Vega. January, 2015.

24 See Della Casa, Stella and Marco Giusti. *Il grande libro di Ercole, il cinema mitologico in Italia*. Rome, CSC Division, 13, 14, 350: "The great number of actors who, one after the other, have taken the place of Steve Reeves is synonymous with athletic training and certain physical characteristics… above all in the films of Michele Lupo, which not coincidentally had titles like *Maciste, The Strongest Gladiator in the World* and *Maciste, The World's Greatest Hero*, and which required the services of all of the film industry's available bodybuilders….Dan Vadis (1938-1987), born in Shanghai to Greek parents, a bodybuilder but above all a globetrotter, arrived in Italy in the 1960s, where he obtained a secondary role in *Maciste, The Strongest Gladiator in the World*." [Original text in Italian, English text based on the author's Spanish translation.—tr.]

25 Kronfle Chambers, Rodolfo. *Diarios Ilustrados de Eduardo Solá Franco 1935-1988*, vol. III, 361.

26 *Diarios Ilustrados de Eduardo Solá Franco 1935-1988*, b. III, p. 413: "*La nuite de Varennes* splendid film by ETTORE SCOLA WITH HANNA/ JEAN-LOUIS BARRAULT/ MASTROIANNI/ BRIALY/ KEITEL/ JUST MY KIND OF FILM!!!" In vol. IV, 426: "Sean Connery as James Bond and Ursula Andress represent the ideal/ 1965/ Etc…/ Sex and Violence."

27 Solá Franco, Eduardo. *Al pasar,* 141.

28 Kronfle Chambers, Rodolfo and Estrada Lecaro. *Eduardo Solá Franco: el teatro de los afectos*, 14.

29 Zapata, Cristóbal. "El cuerpo de Solá" en *Eduardo Solá Franco: Hacia el centenario,* b. I, 77. The author is grateful to the Savinovich family for the opportunity to see the camera in person.

30 Interviews with Hugo Gutiérrez Vega and Roberto Suro. March, 2015 and August, 2015, respectively.

31 Kronfle Chambers, Rodolfo. "Eduardo Solá Franco, simbolismo y enmascaramiento" in *Alma mía, simbolismo y modernismo Ecuador 1900-1930*. Quito: Museo de la Ciudad-Centro Cultural Metropolitano, 2013, 160-169.

32 See Solá Franco's painting *Hermafrodita* (1950), in which a fragmented body, faceless and enclosed in

Fuentes, Hugo Gutiérrez Vega, Ángel Emilio Hidalgo, Luis Ibáñez, Carlos Icaza, Patricia Krauss, Joseph Puigmartí, Gerard Raad, Walter Rhode Solá, María del Carmen Savinovich, Luis Savinovich Sotomayor, Claudia Serrano Solá, Roberto Suro. La autora desea agradecer a cada uno de ellos por su valiosa colaboración.

4 Al poco tiempo del deceso de Solá, las películas fueron enviadas desde Italia —junto con otros bienes— hasta el domicilio de su albacea en Guayaquil, por una amiga cercana del realizador, a quien encargó su cuidado.

5 Solá Franco, *Desde lejanas playas*. Santiago de Chile, Ediciones Unicornio, 1993, p. 40.

6 Ver Rodolfo Pérez Pimentel, *Diccionario biográfico del Ecuador.* Guayaquil, Universidad de Guayaquil, 1994 y Juan Paz y Miño Cepeda, "Historia y Economía" en *Boletín del THE–Taller de Historia Económica*. Quito, Pontifica Universidad Católica del Ecuador, 2011.

7 Solá Franco, *Diario de mis viajes por el mundo*. Quito, Banco Central del Ecuador, 1996, pp. 184-185.

8 En *Diario de mis viajes por el mundo* el testimonio de Solá Franco revela que "López Morelló me enseñó pintura, acuarela, dibujo, historia del arte [...] Me influenció profundamente con su estilo que era muy decadente —a la Gustave Moreau, Aubrey Beardsley o Gustave Klimt— , [...] contracorriente de todo lo que se pintaba entonces y en la que estuve sumergido por mucho tiempo. En esa formación, entiéndase, no aceptaba a los pintores modernos [...]. Los intelectuales, que en aquel momento eran todos de izquierda, encontraron en mí a un buen chivo expiatorio y con sus odios y sus envidias me designaron el 'señorito que está del otro lado de la barricada y con morbo versallesco insoportable'. Así pasé tres años sintiéndome francamente desdichado en un medio tan hostil como lo había sido el internado en Quito". Varios autores citan en sus textos las circunstancias en que Solá fue etiquetado como *raro* y su arte calificado de *aberrante*.

9 Solá Franco, *Diario de mis viajes por el mundo*, pp. 183-196.

10 Rodolfo Kronfle Chambers, *Diarios Ilustrados de Eduardo Solá Franco 1935-1988*, t. I. Guayaquil, EACHEVE, 2015, p. 16.

11 Solá Franco, *Al pasar,* p. 77.

12 Con el afán de examinar la realización fílmica de veintiséis años, de la manera más fiel posible, he tomado como referencia los testimonios de quienes tuvieron una participación directa en algunas de las películas de Solá Franco: Harold Bradley (1929), Berta Fuentes (1932), Luis Ibáñez (1931) y Josep Puigmartí (1932), actores; Hugo Gutiérrez Vega (1934), coguionista y actor, y Roberto Suro (1947), asistente de iluminación y actor. Estas entrevistas fueron realizadas por la autora entre 2014 y 2015. En entrevista con la autora, Luis Savinovich comenta que *Mamarrachos* fue entregada en custodia, según deseo explícito de Solá, a la Biblioteca Nacional de Francia. Guayaquil, 2014.

13 Los actores mencionados son Max Schreck, Brigitte Helm y Paul Ritcher.

14 *Cf.* Solá Franco, *Al pasar*, pp. 66-74; Rodolfo Kronfle Chambers y Pilar Estrada Lecaro, *Eduardo Solá Franco: el teatro de los afectos*. Guayaquil, Museo Municipal de Guayaquil, 2010, pp. 19, 199.

15 María Helena Barrera-Agarwal, "Solá Franco y Disney" en *Eduardo Solá Franco: Hacia el centenario,* t. I, núm 25. Quito, Revista Nacional de Cultura, Letras, Artes y Ciencias del Ecuador, 2014, pp. 17-33.

16 Barrera-Agarwal, "La metrópolis como punto de partida" en *Eduardo Solá Franco: el teatro de los afectos,* pp. 183-184.

17 Entrevista vía telefónica a Carlos Icaza. Febrero, 2015.

18 La autora agradece a las archivistas Irela Núñez y Franca Farina del archivo fílmico del Centro Sperimentale di Cinematografia, por el acceso al visionado de varios filmes de Jean Cocteau. Roma, 2015.

19 Solá Franco, *Diario de mis viajes por el mundo*, pp. 193-194.

20 Kronfle Chambers, *Diarios Ilustrados de Eduardo Solá Franco 1935-1988*, t. III, p. 419.

21 Solá Franco, "He pasado por todo: Solá" en *HOY*. Quito, noviembre 4, 1991.

22 Kronfle Chambers, *op. cit.,* t. IV, p. 159.

23 Entrevista vía telefónica a Hugo Gutiérrez Vega. Enero, 2015.

24 *Cf.* Stella Della Casa y Marco Giusti, *Il grande libro di Ercole, il cinema mitoligico in Italia*. Roma, CSC Divisione, pp. 13, 14, 350. En este libro se menciona que "El gran número de actores que sucesivamente han tomado el lugar de Steve Reeves es homologable con su formación atlética y sus características físicas [...] sobre todo en los filmes de Michele Lupo que no por casualidad se titularon *Maciste el gladiador más fuerte del mundo*, *Maciste el héroe más grande del mundo* [...] en las que reclutó al mayor número de físicoculturistas disponibles en la industria cinematográfica [ ] Dan Vadis (1938-1987), nacido en Shangai, de origen griego. Físicoculturista, pero sobre todo trotamundos, llega a Italia en el sesenta donde obtiene un rol secundario en *Maciste el gladiador más fuerte del mundo*". (Texto original en italiano, traducción de la autora.)

25 Kronfle Chambers, *Diarios Ilustrados de Eduardo Solá Franco 1935-1988*, t. III, p. 361.

26 *Diarios Ilustrados de Eduardo Solá Franco 1935-1988*, t. III, p. 413: "La *nuite de Varennes* film espléndido de ETTORE SCOLA CON HANNA/ JEAN-LOUIS BARRAULT/ MASTROIANI/ BRIALY/ KEITEL/ JUST MY KIND OF FILM¡¡¡". En el tomo IV, p. 426: "Sean Connery como James Bond y Ursula Andress representan el ideal/ 1965/ Etc.../ Sexo y Violencia".

27 Solá Franco, *Al pasar,* p. 141.

28 Kronfle Chambers y Estrada Lecaro, *Eduardo Solá Franco: el teatro de los afectos*, p, 14.

29 Cristóbal Zapata, "El cuerpo de Solá" en *Eduardo Solá Franco: Hacia el centenario,* t. I, p. 77. La autora agradece a la familia Savinovich la oportunidad de ver la cámara físicamente.

30 Entrevistas a Hugo Gutiérrez Vega y a Roberto Suro. Marzo y agosto de 2015, respectivamente.

31 Kronfle Chambers, "Eduardo Solá Franco, simbolismo y enmascaramiento" en *Alma mía, simbolismo y modernismo Ecuador 1900-1930*. Quito, Museo de la Ciudad-Centro Cultural Metropolitano, 2013, pp. 160-169.

32 Véase pintura de Solá Franco *Hermafrodita* (1950). El cuerpo está fragmentado en un torso femenino y una pelvis masculina, sin rostro y encerrado en un espacio rígido y confuso.

a restricted, blurry space, is given a feminine torso and a masculine pelvis.

33 Solá Franco, Eduardo. *Al pasar*, 200-206.

34 Kronfle Chambers, Rodolfo. *Diarios Ilustrados de Eduardo Solá Franco 1935-1988*, vol. III, 419.

35 Solá Franco mentioned these spaces in interviews with journalists.

36 Kronfle Chambers, *op. cit.*, vol. IV, pp. 88, 156.

37 The author is grateful to Cecilia Estrada Solá for access to the artist's cassettes.

38 The Mascherino d'Argento itself is in the possession of the executor of Solá Franco's estate, Luis Savinovich, who keeps it at his home in Guayaquil. Hugo Gutiérrez Vega describes the excitement of traveling with Solá Franco to bring the film to the festival, which took place in Salerno's city hall. Interview with Hugo Gutiérrez Vega, March, 2015.

39 Descalzi, Ricardo. "Notas sobre la obra pictórica y teatral de Solá Franco" in *Eduardo Solá Franco: Hacia el centenario,* vol. II, p. 96. Despite the fact that Solá Franco's name does not appear in the credits in either the Italian or American archives I consulted, photographs and commentary in his journals attest to his participation.

40 Telephone interview with Carlos Icaza, February 2015.

41 Films by the artist have appeared throughout the text. The absence of dates of production in the available materials means that some are listed without this information. The one-hundredth anniversary of Solá Franco's birth took place in October, 2015, as this piece was being finished. In 2016, thanks to the efforts of Professor Bill Brand, the Department of Film Preservation-NYU Tisch School will restore one of the artist's films.

33 Solá Franco, *Al pasar*, pp. 200-206.

34 Kronfle Chambers, *Diarios Ilustrados de Eduardo Solá Franco 1935-1988*, t. III, p. 419.

35 Espacios citados por Solá Franco en entrevistas a periodistas. Testimonio de Hugo Gutiérrez Vega. Marzo, 2015.

36 Kronfle Chambers, *op. cit*., t. IV, pp. 88, 156.

37 La autora agradece a Cecilia Estrada Solá el acceso a los casetes propiedad del artista.

38 El Mascherino D´Argento, propiamente dicho, lo conserva en su poder el albacea testamentario Luis Savinovich, en su domicilio en Guayaquil. Hugo Gutiérrez Vega relata el gran entusiasmo con el que juntos viajaron para llevar la película hasta el festival, que tuvo lugar en el ayuntamiento de Salerno. Entrevista a Hugo Gutiérrez Vega realizada en marzo de 2015.

39 Ricardo Descalzi, "Notas sobe la obra pictórica y teatral de Solá Franco" en *Eduardo Solá Franco: Hacia el centenario*, t. II, p. 96. Pese a que en los archivos italianos y estadounidenses investigados el crédito de Solá no consta, las fotografías y comentarios de sus diarios dan fe de su participación.

40 Entrevista vía telefónica a Carlos Icaza. Febrero, 2015.

41 En el texto se han mencionado los filmes del autor; no se menciona el año de realización de algunos por ausencia del dato en el material investigado. En octubre de 2015, cierre de esta edición, se cumple el centenario del nacimiento de Solá Franco. En 2016, la Facultad de Preservación Fílmica-Tisch School de la Universidad de Nueva York, por petición del profesor Bill Brand, restaurará una de las películas del artista.

Revista Ercilla

It Started as a Hobby: Experimental Film

Revista Ercilla

Nació como *hobby*: cine experimental

En sus primeros ocho meses de trabajo, los trece miembros del Centro de Cine Experimental (CCE) han realizado dos cortometrajes, en cuyas terminaciones trabajan actualmente. Su labor es un *hobby*, pero encarado con sentido totalmente profesional. Los miembros del CCE se consideran actualmente en la "fase experimental". Entre sus miembros hay cuatro cinefotógrafos, dos ingenieros y una escritora (Teresa Hamel, tesorera del grupo, quien sueña con filmar los cerros de Valparaíso). El presidente del CCE, Sergio Bravo, es arquitecto. Los otros cinco ostentan profesiones tan diversas como químico industrial,

In their first eight months of work, the thirteen members of the Center for Experimental Film [Centro de Cine Experimental, or CCE] have made two short films that they are currently bringing to completion. Their labor is a hobby, but one approached with complete professionalism, and the members of the CCE consider themselves to be involved in their "experimental phase." The group consists of four filmmakers, two engineers, and a writer (Teresa Hamel, the group's treasurer, who dreams of filming the hills of Valparaíso). Sergio Bravo, the president of the CCE, is an architect. The other five members hold positions as varied as industrial

Luis Cornejo, *La Universidad en la Antártica* (1962).

metalúrgico, exempleado bancario y escritor, funcionario municipal y guitarrista. El financiamiento del material requerido para las películas se hace entre todos. Sergio Bravo explica así los objetivos del CCE:

> Queremos hacer cine experimental en 16 mm. Ese es el formato cultural y universitario del cine. Estas películas también están sujetas a trabas aduaneras, mucho menores que las comerciales de 35 mm, y permiten un intercambio mucho mayor. [...] Los films que se usan para la televisión también son del formato de 16 mm. [...] Actualmente aún existen muchas dificultades técnicas de laboratorio para películas en 16 mm, especialmente en la sincronización del sonido. Pero a medida que aquí trabaje más gente en este formato, será más fácil solucionarlas.

Las dos películas

IMÁGENES ANTÁRTICAS. Dura diez minutos y fue filmada a color por Emilio Vicens con material proporcionado por la asociación del Año Geofísico Internacional. Pudo hacer el viaje a la Antártida como miembro del Grupo de Glaciología. La película capta la naturaleza y la fauna de esas regiones. Vicens dijo de la película: "Salí a cazar imágenes".

EL TEJEDOR DE MIMBRE. El protagonista de este corto en blanco y negro (20 minutos que costarán 200000 pesos, una vez sincronizado el sonido) es Manuel Manzano ("Manzanito"), artesano del barrio Quinta Normal que manufactura las figuras de animales de mimbre (cabezas de toro, peces, gallinas, palomas) que se ven en diversas vitrinas del centro. Fotografiada con

chemist, metallurgical technician, former bank employee and writer, and government administrator and guitarist. The financing of the material needed to make the films is shared by all of them. Sergio Bravo explains the CCE's objectives in this way:

> We want to make 16mm experimental films. That is the cultural and academic format for cinema. These films are also less subject to customs restrictions than commercial films made in 35mm, which allows for much freer exchange. 16mm film is also used in television. At the moment 16mm film still faces many technical difficulties in the laboratory, particularly with the synchronization of sound. But as more people work with it, solving these will become easier.

The Two Films

Antarctic Images (*Imágenes antárticas*, 1957–59): 10 minutes long and shot in color by Emilio Vicens, with additional material provided by the Year of International Geophysics. Vicens was able to journey to Antarctica as a member of the Glaciology Group. The film captures the natural environment and wildlife of these regions. Vicens himself describes it by saying, "I went out to hunt images."

The Wicker Weaver (*El Tejedor de mimbre*, 1957)*:* The protagonist of this 20 minute black-and-white short (which will cost 200,000 pesos once the sound has been synchronized) is Manuel Manzano ("Manzanito"), an artisan from the Quinta Normal barrio who makes animal figures from wicker (bulls' heads, fish, chickens, doves), which are seen in many shop windows

acertados efectos plásticos por Sergio Bravo, muestra a Manzanito en las diversas fases de su trabajo. Se utilizará música especialmente compuesta por Gustavo Becerra, ejecutada en guitarra por Arturo González. Las dificultades técnicas en la sincronización del sonido impidieron que el corto viajara al Festival Internacional de Cine Experimental de Bruselas, donde ya se había inscrito. Cuenta el presidente y cinefotógrafo Sergio Bravo:

> Nos costó mucho ubicar a Manzanito, a quien los mismos comerciantes que venden sus creaciones han rodeado de una verdadera cortina de misterio. Es hijo de pescadores de San Vicente, quienes durante años se dedicaron a confeccionar objetos de mimbre. Cuando le explicamos nuestro objetivo, accedió inmediatamente, pero nos hizo ver las posibilidades plásticas que su mismo trabajo tenía. Por eso abandonamos el proyecto primitivo (ya estaba hecho el guion) de un cuento sobre este tejedor de mimbre para circunscribirnos a mostrar su hermoso trabajo, realizado en un ambiente que contrastaba violentamente la belleza de los objetos de mimbre con la pobreza del ambiente en que son creados. [...] Manzanito aún no ha visto la película. Una vez vino a nuestro local en el Pasaje Matte para verla, pero se perdió tal como nosotros nos perdíamos las primeras veces que íbamos a su casa en la Quinta Normal.

Publicado en *Revista Ercilla*, Santiago, 14 de mayo de 1958.

downtown. Sergio Bravo's photography generates interesting visual effects, showing Manzanito in the various phases of his work. Accompanying the images will be music composed for the film by Gustavo Becerra and interpreted on guitar by Arturo González. Technical difficulties with sound synchronization prevented the film from traveling to the International Festival of Experimental Film in Brussels, where it had already been accepted. President and cameraman Sergio Bravo recounts:

> It was very difficult for us to find Manzanito, as the shopkeepers who sell his creations had raised a veritable curtain of silence around him. He's the son of fishermen from San Vicente who have been fashioning objects from wicker for years. When we explained our project to him, he agreed immediately, though he wanted us to see the visual possibilities inherent in his own work. For this reason we abandoned our original project (the script was already written), based on a story about the wicker weaver, and limited ourselves to showing his beautiful work, made in an environment in which there is violent contrast between the beauty of the wicker objects and the poverty that defines the place where they are made... Manzanito still hasn't seen the film. Once he came to see our place in the Pasaje Matte. But he got lost, just like we got lost the first few times we went to his house in Quinta Normal.

First published in *Revista Ercilla*, Santiago, May 14, 1958.

Jorge Sanjinés

Mysteries of the Creative Act

Jorge Sanjinés

Los misterios del acto creador

El fenómeno de la creación sorprende a veces mucho más al creador que a aquellos que van a observar lo que ha sido creado. Nadie puede saber lo que hay en la cabeza. El escritor que se enfrenta a una hoja blanca y vacía raramente sabe lo que va a decir. Y aquellos que lo saben hasta el punto final, no van a aportar nada nuevo. Crear una página literaria o una escena cinematográfica, es hacer una pregunta y responder, es maravillarse ante el desencadenamiento de la magia, la turbulencia del misterio que surge de repente de los rincones oscuros de la memoria y del secreto de las intuiciones, para construir esa maravilla que es el arte.

Estoy seguro de que todo artista tiene algunos instantes de estupefacción ante su propio trabajo, como si se tratara de la obra de otro. El escritor dirá:

The phenomenon of creation often surprises the creator more than those who go on to observe what has been created. Nobody knows for sure what there is inside one's head. The writer who sits down to a blank white page rarely knows what he is going to say. And those who do know, down to the last period, are not going to bring anything new into the world. To create a page of literature or a scene in a film is to pose a question. To answer is to be amazed by the unleashing of magic, the turmoil of a mystery that emerges suddenly from the dark recesses of memory and the secrets of intuition to create the wonder that is art.

I am certain that every artist has experienced moments of astonishment before his own work, regarding it as if it were the work of someone else. The writer might say: "I didn't know that I knew that..."

"yo no sabía que sabía...". Y este extraño fenómeno, que requiere la sensibilidad de un ser para producirse, para tomar cuerpo, es uno de los misterios más apasionantes de la vida, porque el arte oculta todas las llaves, resume toda la sabiduría del universo. El arte está ahí para que el hombre acceda al conocimiento, no en el contexto de un esquema cartesiano reductor, sino en las dimensiones profundas de la totalidad que adviene a sí misma a través de un contraste dialéctico, y que se sitúa en el lugar donde confluyen los contrarios, los "taypis" (puntos de encuentro), para dar nacimiento a la consubstancialización y crear la unidad por oposición. El artista, sin hacer teorías sobre la hermenéutica de la magia creativa, abre brechas mediante su herramienta de "conocimiento", con el fin de que asistamos a alguna revelación cuya comprensión es vital para nosotros. Alguien dijo que la ciencia no es una necesidad porque el arte siempre la precede. Esto tiene parte de verdad, pero lo cierto es que la ciencia recurre a métodos que, en muchos aspectos, son los mismos que utiliza el artista para profundizar en el conocimiento de la vida. Muchos grandes descubrimientos han surgido de repente, frutos de la intuición, de la revelación fulgurante y sorprendente, absolutamente idéntica a la que deslumbra al artista.

Publicado originalmente en francés bajo el título "Les mystères de l'acte créateur", en *Cinémas d'Amérique Latine*, núm 3. Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 1995.

And this strange phenomenon, whose existence requires the sensibility of a being in order to take shape, is one of life's most exciting mysteries because art hides all its keys, summarizing the wisdom of the universe. Art exists so that man can access knowledge, not in the sense of a reductive Cartesian schema, but in the profound dimensions of a totality that brings itself into being through dialectic contrast, one that is located in a place where opposites come together—"Taypis" [points of contact]— giving birth to consubstantiality and creating unity through opposition. Rather than theorizing about the hermeneutics of creative magic, the artist uses the tool of his own "knowledge" to create openings so that we can be present for a revelation that it is vital for us to comprehend. Someone once said that science is not a necessity because art always precedes it. This is partly true, but what is certain is that science resorts to methods that, in many respects, are the same as those utilized by the artist to deepen his knowledge of life. Many great discoveries take place suddenly: fruits of intuition, of blazing and shocking revelation, just like those that dazzle the artist.

Originally published as "Les mystéres d l'acte créateur" in *Cinémas d'Amérique Latine*, No. 3 (1995). Presses Universitaires du Midi Stable.

Jorge Sanjinés and Óscar Soria, *Revolución* (1963).

Resistant Stories

Ángela López Ruiz

Relatos refractarios

Ángela López Ruiz

There are various blind spots within the dominant histories of Latin American cinema, including experimental film and film production by women. In this essay, I propose a cartography of these uncharted territories based on direct and indirect testimonies from various artists. Its focus is on the period from the 1950s until the 1980s, since it was during these years that experimental audiovisual production emerged and developed a distinct character in Uruguay, Chile, Bolivia, and Argentina. This map highlights several defining and representative events, networks, and collectives. It names, identifies, and sheds light on the women who made films during these decades, and reveals issues that affected and defined the official map, such as a lack of authorial exposure and the positioning of dominant audiovisual practices that made alternative cinematic expressions less visible.[1]

SODRE

The unfortunate lack of knowledge about the SODRE[2] Experimental and Documentary Film Festival (1954–1973) is due not only to the mechanisms by which memory is constructed, but because its archives were partially destroyed in a fire. This Uruguayan festival is in many ways the event most responsible for consolidating the region's independent film practices. Pioneers of avant-garde cinema like Peter Kubelka consider it one of the highlights of their careers.[3] Its third edition included the formation of the First Latin American Congress of Independent Filmmakers,[4] a pioneering moment for the construction of collaborative networks and the conceptualization of film in the region. Bringing together filmmakers from throughout the continent who thought along similar lines and shared their experiences, this congress was undoubtedly one of the catalyzing forces in the development of new Latin American cinema.[5] It also marked the beginning of John Grierson's mythic tour through the Andean countries.[6]

Perhaps it was the excitement of sharing and expanding knowledge generated by these first encounters that, in 1957, inspired the Chilean filmmaker Sergio Bravo to seek support for the founding of the Center for Experimental Film at the Universidad de Chile[7] (1957–1973), a hub of creative production that sustained Chilean filmmaking during that period. It is important to note that at this time experimentalism was considered a crossroads for artistic practices that involved film.[8] The very flexibility of the term "experimental" means that it can imply adhesion or separation, depending on the historical context in which it is used. Documentary works produced at the Center can be identified as experimental. However, many of those who worked under its auspices later declared that they were solely documentarians in a seeming attempt to distance themselves from their experimental phase. This kind of negation is common in countries where documentary positioned itself as an identity brand and artists redefined their practices accordingly.

The catalogues that accompanied the SODRE festivals demonstrate the international character it achieved under director Danilo Trelles,[9] the film critic and cultural figure surrounded by an organic intellectual scene that helped synthesize discourses subverting the dominant aesthetics of film, as well as its modes of reception, in terms of both the poetics of documentary practice and the avant-garde inspirations for experimental work.[10] Consulting these catalogues reveals a series of films made by women that do not appear in historical overviews. These include, for example, works by Irena Dodal, Lydia García, and Nieves Yancovik, all three of whom were associated with the visual and theatrical arts, which permitted them to take certain liberties with cinematographic language. Influenced by modernist aesthetics, they share an attention to line (and in the case of dance, the line of the body), the length of their shots, as well as an interest in light.

En la historiografía dominante del cine en América Latina hay varias zonas invisibles, entre ellas el cine experimental y la producción fílmica realizada por mujeres. En este ensayo popongo una *cartografía* de estos territorios invisibilizados, a partir de testimonios directos e indirectos de diferentes artistas. El enfoque empieza en los años cincuenta y se extiende hasta los ochenta, dado que en este periodo nació y se consolidó la producción audiovisual experimental en Uruguay, Chile, Bolivia y Argentina. Este mapa pone de relieve algunos eventos fundacionales, redes y colectivos representativos; nombra, devela y descubre a las mujeres que realizaron cine en esas décadas y expone temas que afectaron y definieron el mapa oficial, tales como la ausencia de enunciación autoral y el posicionamiento de prácticas audiovisuales dominantes que invisibilizaron las expresiones cinematográficas alternativas.[1]

SODRE

Un evento injustamente olvidado por los historiadores y críticos, no solo por la deficiencia de los mecanismos de construcción de la memoria sino también porque parte de su archivo se incendió, fue el Festival de Cine Experimental y Documental del SODRE (1954-1973).[2] Se puede considerar este festival, realizado en Uruguay, como el evento que consolidó el cine independiente en la región. Pioneros del cine de vanguardia, como Peter Kubelka, consideran este evento como un hito en su carrera.[3] Para la tercera edición (1958) se organizó el Primer Congreso Latinoamericano de Cineístas Independientes,[4] experiencia pionera en la constitución de redes de colaboración y conceptualización del cine en la región. Este congreso, en el que la convergencia de cineastas del continente que pensaron en caminos comunes y compartieron sus experiencias, fue sin duda uno de los catalizadores para la constitución del nuevo cine latinoamericano.[5] De esta edición surge la mítica gira de John Grierson por los países andinos.[6]

El ánimo por compartir y expandir saberes —resultado de estos primeros encuentros latinoamericanos— fue quizá lo que inspiró al cineasta chileno Sergio Bravo, en 1957, a buscar apoyo para la constitución del Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile[7] (1957-1973), un nodo de creación y realización que sostuvo parte de la producción chilena de la época. Un hecho importante de esta época fue la noción de experimentalismo que se entendió como el cruce de prácticas artísticas ligadas al cine.[8] La flexibilidad propia de la categoría "experimental" implica una adhesión o separación en distintos contextos históricos de producción. Las obras documentales producidas en el contexto del Centro pueden ser identificadas con la noción de experimentalismo. Sin embargo, muchos de los integrantes del Centro se proclamarían después como documentalistas a secas, como si esto excluyera su etapa experimental, negación común en países donde el documental se posicionó como *marca identitaria*, y los autores redefinieron sus prácticas de acuerdo con ello.

Los catálogos de los festivales del SODRE evidencian el carácter internacionalista otorgado por su director Danilo Trelles,[9] crítico de cine y gestor cultural ligado a la intelectualidad orgánica que ayudó a consolidar discursos que subvirtieron la estética y el modo de entender el cine, tanto en la poética del documentalismo como en la inspiración vanguardista de lo experimental.[10] De estos catálogos se desprende una serie de películas hechas por mujeres que no figuran en las reseñas históricas. Por ejemplo, presentaron películas Irena Dodal, Lydia García y Nieves Yancovik. Las tres provenientes de las artes plásticas y escénicas, lo que permitió que se tomaran ciertas libertades con el lenguaje cinematográfico. Influidas por la estética modernista, comparten el cuidado de la línea (en el caso de la danza, la del cuerpo), la duración de las tomas y la preocupación por la luz.

Irena Dodal

Dodal, a Czech filmmaker who lived in Argentina, had a controversial career that began with the Dodals,[11] a collective of Czech filmmakers whose Oskar Fischinger-infected aesthetic was an influence on Jan Svankmajer and Jirí Trnka. In Dodal's words, her film *Apollon Musagete* (1951) "was intended as a form of pure cinema, a new kind of visual poem, and a document of the history of classical dance," an ode composed from the point of view of an experimental filmmaker with modernist values. Its aesthetic is based on high-contrast images, setting bodies in relief and charging the scene with dramatic eroticism. There is no room for improvisation or camera movements, but the excellent montage and the interplay between bodies saturated with light against a black background create a mystical effect, one of the expressed aims of the piece.

Nieves Yancovik

Nieves Yancovik established a collective with her partner Jorge di Lauro. They worked in an independent documentary mode based on "a poetic gaze and a relinquishing of the real."[12] Yancovik says of this gaze, "the filmmaker, then, should become separate from all baroque tendencies so that reality opens up and one can surrender oneself to its depths," pointing out that her work "is influenced conceptually by Eisenstein and aesthetically by Cézanne." *Andacollo* (1958), one of the New Chilean Cinema's foundational films, reflects these influences through its subtle colors, careful framing, and slow pans. All of this conveys the enveloping mood in a community consumed with the spiritual visions associated with its Christian faith, demonstrating the affective nature of the collective's work.

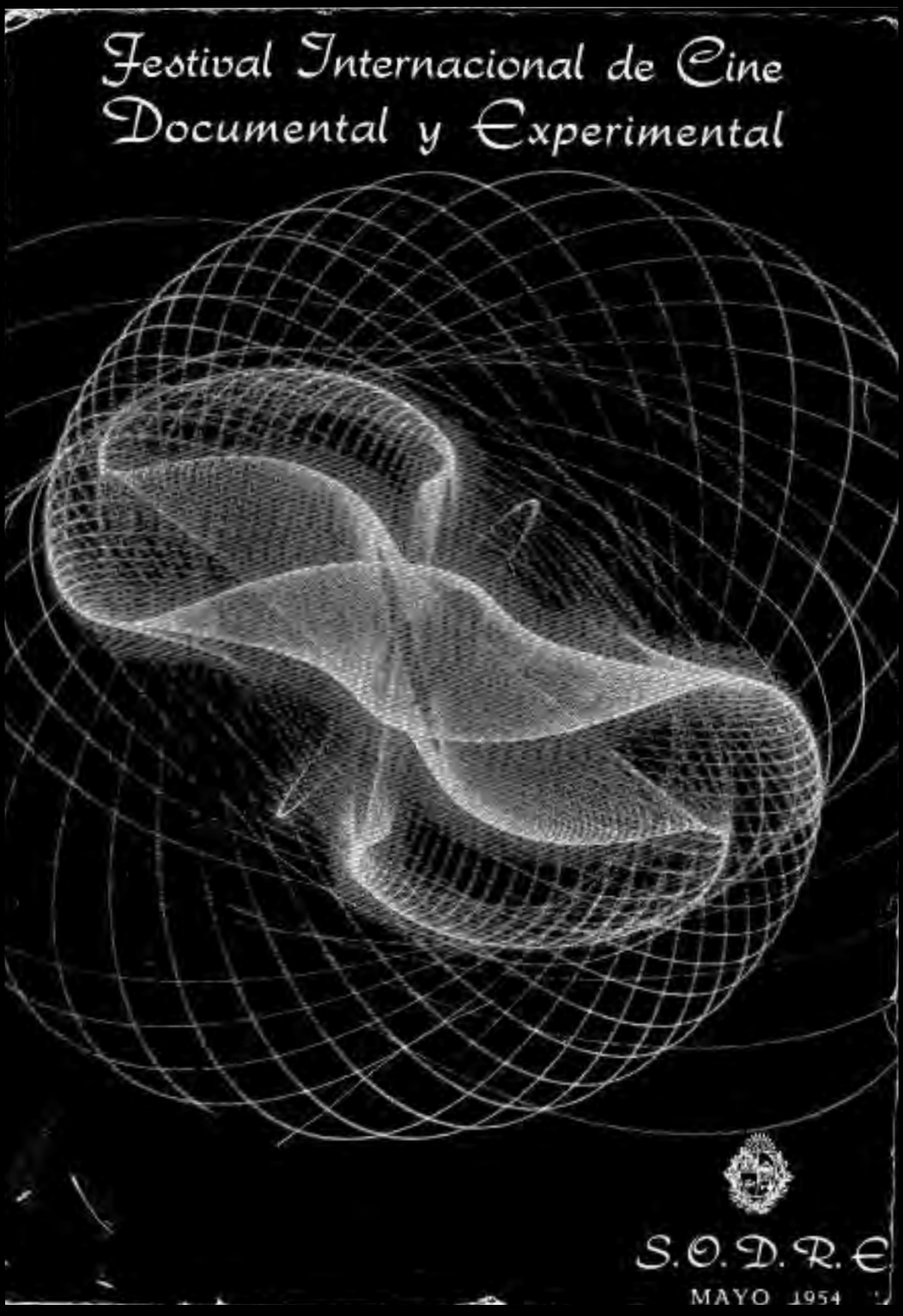
Lydia García

Lydia García's *Avenida 18 de Julio* (1949) won the first competition for amateur filmmakers, a fact that has been strangely overlooked and even denied by some of her colleagues.[13] The prompt was to produce a documentary that reflected the character of the city in a single unique take. García's film represents urban architecture through the contrast of balconies and passageways, which would later define the abstract, geometric style of *Color* (1955), a film described by the artist as "an abstract visual symphony with a quickened pulse."[14] This quickness is imparted by a musical performance by the Montevideo Hot Jazz Club (recorded on a magnetic soundtrack affixed to the film), which lends rhythm to the oily movement of paints combining with the small glimmers of light on each applied drop.

Amanda Lucía Turquetto

From the beginning, cinema arose as a collective creative practice. As film production took on industrial scale, the notion of a proprietor (usually the director or producer)[15] fulfilling the role of author began to take hold. This original idea is constantly altered by the different people who take part in the process, but in social structures and the world of film production alike, women have been excluded. I am interested in questioning this hegemonic territorialism, the result of a patriarchy that has permeated official histories of the subject.

In *Playa Grande* (1943), part of the collection of the Instituto Fílmico Argentino, the name of the producer, Carlos Pessano, appears first after the title, so it remained associated with his name in the historical record. When a team at the Museo del Cine de Buenos Aires restored the film it became clear that its production was, in fact, spearheaded by Amanda Lucía Turquetto (given these processes of marginalization, it is difficult to reconstruct her biography.) Like the directors mentioned above, Turquetto came from a background in the visual arts. Tomás Maldonado, in fact, points out that she was "the graphic designer of the magazine dedicated to the concrete movement that also made its way into cinematographic production." An artistic exercise in non-narrative filmmaking, it is characterized by radiant framing and shots filled with isolated details set to minimalist music. It is a highly visual documentary, with geometric compositions and a radical approach to montage that brings together long, slow takes and extreme close-ups of sand, skin, and nets to tell the story of a day at the beach in Argentina.



Poster for the First SODRE International Festival of Documentary and Experimental Film, Montevideo, Uruguay, 1954.

Lydia García Millán, *Color* (1955).

Irena Dodal

Dodal, cineasta checa nacionalizada argentina, cuenta con una controvertida trayectoria que comienza con Los Dodal,[11] colectivo de cineastas checos de estética cercana a Oskar Fischinger que influyeron en la estética de Jan Svankmajer y Jirí Trnka. En palabras de Dodal, su película *Apollon Musagete* (1951) "intenta ser una contribución al cine puro, un tipo inédito de poema visual y documento de la historia de la danza clásica", una oda realizada desde la mirada de una cineasta experimental con valores modernistas. Apoya su estética en el alto contraste, despegando los cuerpos y cargando la escena de erotismo dramático. No hay lugar para la improvisación, ni movimientos de cámara pero el excelente montaje y los juegos entre los cuerpos saturados de luz sobre fondo negro crean un efecto místico, uno de los objetivos expresos de la pieza.

Nieves Yancovik

Nieves Yankovic creó un colectivo con su pareja Jorge di Lauro. Trabajaron en el documentalismo independiente desde "una mirada poética y despojada de lo real".[12] Yankovic afirma esa mirada: "el cineasta, pues, debe despojarse de todo barroquismo para lograr que la realidad se le entreabra y se le entregue en profundidad", señalando que su trabajo "se ve influenciado por Eisenstein en lo conceptual y por Cézanne en lo estético". *Andacollo* (1958), película fundacional del Nuevo Cine chileno, refleja estas influencias a través de los colores discretos, el cuidado de los encuadres y los paneos lentos. Todo sugiere una atmósfera envolvente que aborda lo comunitario afectado por una visión espiritual devenida de su vocación cristiana, retratando así la afectividad con la que este colectivo trabajó.

Lydia García

Lydia García ganó el primer concurso para cineastas *amateurs* con *Avenida 18 de Julio* (1949). Llama la atención darse cuenta de cómo sus colegas pasan este dato por alto, incluso ha habido quien lo ha negado.[13] La consigna del concurso fue realizar un documental con una sola *toma única* que reflejara la ciudad. El filme de García representa una arquitectura ciudadana a través del contraste en los balcones y pasadizos, que define el estilo abstracto geométrico que luego sella en *Color* (1955), película definida por la artista como "una sinfonía visual abstracta con compases vivos".[14] Lo *vivo* es aportado por el *performance* musical del Hot Jazz Club de Montevideo, registro adherido a la emulsión con banda magnética. Esto le da ritmo al movimiento oleoso de las pinturas que se mezclan con pequeños reflejos de luz en cada gota vertida.

Amanda Lucía Turquetto

Desde el comienzo el cine se plantea como una práctica colectiva creativa. Cuando la producción de cine cobró dimenisones industriales, surgió la noción de propietario (director o productor),[15] considerado como figura de autor. Incluso la idea original es alterada constantemente por los distintos agentes que intervienen en el proceso. Tanto en las estructuras sociales como en el ámbito de la producción cinematográfica, la mujer ha sido excluida. Me interesa cuestionar esa territorialidad hegemónica, resultado del patriarcado que ha permeado la historiografía ligada al tema.

En *Playa Grande* (1943), parte del corpus del Instituto Fílmico Argentino, luego del título de la película aparece el nombre del productor, Carlos Pessano, y así quedó asociada a su nombre en las reseñas históricas; cuando el equipo del Museo del Cine de Buenos Aires recuperó esta película se constata que la realizadora fue Amanda Lucía Turquetto. (Con estas formas en que se ejerce la invisibilización es difícil reconstruir una biografía.) Al igual que las anteriores autoras, Turquetto estaba estrechamente ligada a la plástica. De hecho, Tomás Maldonado la señala como "diseñadora gráfica de la revista del movimiento concreto que tuvo su paso por la realización cinematográfica". La película es un ejercicio artístico no narrativo con encuadres áureos y planos detalle desgranados que se acompasan con música minimalista. Es un documental de alta plasticidad, con encuadres geométricos, un montaje radical que encadena tomas largas de ritmo lento con primerísimos

The Ukamau Group

Beginning in the 1960s, collectives began to appear in South American that were interested in engaging with the public sphere in a variety of relational strategies. From this vast map I will single out a few examples of collectives committed to social resistance, cultural pollination, and the conceptualization of new ways of making films, as was the case with the Ukamau Group in Bolivia. A bridge between the SODRE festival and militant Bolivian cinema appears in the figure of Jorge Ruiz, considered by Grierson to be one of the best Latin American documentarians.[16] Working as part of Ruiz's team were Hugo Roncal and Óscar Soria, a pioneering Bolivian scriptwriter and the founder, together with Jorge Sanjinés and Ricardo Rada, of the Ukamau Group in 1969. Shortly thereafter, they were joined by Antonio Eguino, Beatriz Palacios, and Danielle Caillet. This group subverted the history of Latin American film by employing a particular working method, one they laid out carefully in *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*.[17]

Sanjinés points out:

> Our cinema, I believe, achieved symbiosis in the limitations of its specificity by developing the 'integral sequence shot' as a narrative device founded in the cyclical conception of time typical in the Andean world; by prioritizing the collective protagonist over the individual protagonist, which corresponds to the Andean conception of social harmony; by identifying *suspense* as a typical recourse of Western cinema, thereby creating a reflexive *distancing*; by mini-mizing the use of close-ups; by working with the protagonists in historical events as actors, etc. These were techniques that, in their totality, constituted a language rooted in the idea of participating with fluidity, propriety, and authenticity in dialogues with the majority. And it is true that in the beginning the search for a unique language is principally indebted to the necessity of communicating with the culture of the *Other*.[18]

Beatriz Palacios

Beatriz Palacios was a filmmaker, "architect of the New Bolivian Film and Video Movement."[19] an astute organizer, a spiritual facilitator who brought together Bolivian video artists of the 1980s and 90s. She directed, worked in production, wrote scripts, taught, and was a great proponent of film and video among indigenous peoples. Her work led to the creation of a new aesthetic, a key component in the idea of a cinema for the people, which is to say the creation of a cinema that was pedagogically liberating, politically mobilizing, and anti-imperialist at its core.[20] Her cosmo-vision was outlined in the posthumous book *Los días rabiosos* (2005), which brought together texts on her social commitment and militant Andean film.

An accident that affected her vision prevented her from shooting films, but it did not stop her from continuing her community-based work in rural contexts, where cinema was the generative nucleus for critical thought. Towards the end of her life, she finished pre-production on a feature-length film entitled *La tierra sin mal* (2003), about a group of street children who travel to the immaculate land of Palacios' dreams. María Galindo describes it as "an exquisite project for which she had prepared every detail, but time went by and she died with the film still in her hands."

María Galindo

María Galindo's audiovisual work, with its stark, clear aesthetic, symbolically represents the anti-colonialist struggle and the anti-patriarchy, anarchist/feminist movement spearheaded by Mujeres Creando, a group she co-founded in 1992, whose meetings were often held at La Vírgen de los Deseos.[21] Galindo recalls how she participated in workshops organized by Palacios and Sanjinés with the intention of finding methods that reflected the metaphorical construction of action and drama, and that were not merely dedicated to recording or documentation. Of her work, Galindo says :

> It was a kind of *body to body* apprenticeship and I absorbed everything like a sponge.

planos de arena, piel y redes que relatan un día en una playa argentina.

Grupo Ukamau

En Sudamérica, a partir de los años sesenta, aparecen varios colectivos de creación que se proponen incidir en lo público, con diferentes estrategias relacionales. Del vasto mapa, tomaré algunos ejemplos vinculados a la resistencia social, polinización cultural y conceptualización de nuevos modos de hacer cine, como es el caso del Grupo Ukamau en Bolivia. Una pieza de encastre entre el festival del SODRE y el cine militante boliviano es Jorge Ruiz, considerado por Grierson como uno de los mejores documentalistas latinoamericanos.[16] En el equipo de Ruiz trabajaban Hugo Roncal y Óscar Soria, este último considerado guionista pionero del cine boliviano y fundador, junto con Jorge Sanjinés y Ricardo Rada, del Grupo Ukamau (1969). Poco tiempo después se unieron Antonio Eguino, Beatriz Palacios y Danielle Caillet. Dicho grupo subvirtió la historia del cine latinoamericano al emplear una metodología de trabajo particular que delinearon con precisión en *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*.[17]

Sanjinés señala:

> Nuestro cine, creo que logró esa simbiosis en las limitaciones de su especificidad: al desarrollar el 'plano secuencial integral' como mecanismo narrativo que se funda en la concepción cíclica del tiempo, propia del mundo andino; al priorizar al protagonista colectivo sobre el protagonista individual, lo que corresponde a la concepción andina de la armonía social; al conjugar el *suspenso* como recurso típico del cine occidental, creando así un *distanciamiento* reflexivo; al minimizar el uso del primer plano o *close-up*; al trabajar con los mismos protagonistas de hechos históricos como actores, etcétera. Recursos que en su conjunto constituyeron un lenguaje que viene del propósito de insertarse con fluidez, propiedad y autenticidad, en el diálogo con esas mayorías. Y sí es verdad que en un comienzo la búsqueda de un lenguaje propio obedeció principalmente a la necesidad comunicacional con la *otra* cultura.[18]

Beatriz Palacios

Beatriz Palacios fue una hacedora, "arquitecta del Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano,[19] fue una organizadora cabal, una relacionadora espiritual que posibilitó el encuentro de los videastas bolivianos de los ochenta y noventa [...]. Hizo dirección, trabajó en producción, guion, pedagoga y gran difusora en los pueblos originarios. Con sus fotogramas aportó a la creación de la nueva estética, siendo engranaje central en la propuesta de un cine para el pueblo; es decir la creación de un cine pedagógicamente liberador, políticamente movilizador y centralmente antimperialista."[20] Dejó plasmada su cosmovisión en el libro póstumo *Los días rabiosos* (2005), donde reúne textos sobre su compromiso social y cine militante andino.

Un accidente en la vista le impidió continuar filmando pero esto no interrumpió sus trabajos comunitarios en contextos rurales, donde el cine era la célula madre generadora de pensamiento crítico. En sus últimos días, terminaba la prepro ducción de su largometraje *La tierra sin mal* (2003), sobre un grupo de niños y niñas de la calle que viajan a esa tierra inmaculada que Palacios soñó. María Galindo lo describe como "un proyecto exquisito para el cual había preparado cada detalle, pero dejó pasar mucho tiempo y murió con la película entre sus manos".

María Galindo

La obra audiovisual de María Galindo, con una estética descarnada y limpia, representa de manera simbólica la lucha anticolonialista y despatriarcalizadora del movimiento anarco-feminista Mujeres Creando, grupo cofundado por la artista en 1992 que solía reunirse en La Virgen de los Deseos.[21] Galindo cuenta que se acercó a los talleres organizados por Palacios y Sanjinés con la intención de encontrar un método que reflejara la contrucción metafórica de las acciones, la dramaticidad, no la documentación, no un simple registro.

> Era un tipo de aprendizaje *cuerpo a cuerpo* y yo absorbí eso como esponja. Así empiezo a procesar la idea de hacer un guion con

That's how I began to process the idea of creating a script with action in the street. The apprenticeship took place on many levels. Based on that I came up with a method in which I engaged in *docufiction*, I decided not to work in constructed, preconceived spaces, but in situations that allowed me to say what I wanted to say and to feel represented in the language that emerged. Beatriz was very good at channeling the concerns for those who participated in those workshops and she left an indelible mark.

Danielle Caillet

The contribution of Danielle Caillet, a French artist who moved to Bolivia in 1966, was notable for its aesthetic formalism. With a strong modernist influence and a connection to European feminism, she burst upon the Bolivian film scene with *Warmi* (1978), the first film directed by a woman in that country. An artistic documentary inspired by Quechua women, it features languid shots that direct attention to the relationship between bodies and the landscape. She pans slowly, placing emphasis on the color of the light and her unadorned framing.

As the artist writes about this work:

> *Warmi* appeared fifty years after the first domestic feature, *Corazón aymara* (1925). Which is to say that we were almost half a century behind, thanks to the obstacles and taboos society places on the female sex, old taboos that allowed a 19th-century art critic to say to George Sand, 'Listen to me, madam, you should be bringing children into the world instead of books.'[22]

Caillet was a pioneering video artist. In *Nacer hombre* (1990), a video/dance based on a poem by feminist Adela Zamudio, she displays astounding mastery as an editor, with juxtapositions, divisions and multiplications of screens, and slow motion.

As a sculptor, Caillet relied upon certain formal guidelines in all of her works. "In the films you have to know how to handle contrasts in the same way that a sculptor models clay. A soft, curving line is balanced against a broken or straight one. These contrasts put the viewer on alert and are an active part of the film."[23] Like Palacios and other female filmmakers at the time, she fought for the professionalization and acknowledgment of the work women were doing in cinema.

The poetic get-togethers organized by Mujeres Creando were a refuge for Caillet, and were also where she showed her work. Today her films, (like the ethereal legacy left by Beatriz Palacios), can be found in that group's archives.

Raquel Romero

On another of the fronts in the war against gender discrimination, is the work of filmmaker Raquel Romero, an activist, collaborator, and producer of dozens of films. She played an important role as an advocate for awareness about the role of women in film, and in the consolidation of the New Bolivian Film and Video Movement (*Movimiento Nuevo Cine y Video Boliviano*, or MNCVB), which she cofounded in 1984.[24] Her work can be read in the context of the militant cinema of the 1980s. For Romero, "in terms of the Latin American sphere, the participation of Bolivian women was outstanding. They played major roles in the resistance movement against dictatorships, and in the uphill battle against the hegemony of a mass media that was already casting the shadow of globalization on other forms of expression." In her first work, *María Lionza* (1979), a syncretic, feminist cosmo-vision is already discernible. From that point forward, her gaze "remained fixed on community issues, and the questioning of a patriarchal power that invades and destroys, including in the authorial field."[25]

The MNCVB helped consolidate female filmmaking collectives.[26] This led, at the end of the 1980s, to the *Miradas de mujer* series at the Goethe Institute, where, in addition to screenings, there was a space dedicated to conversations about modes of professionalization and the problem of gender in film. Filmmaker Patricia Flores, spokeswoman at these conferences, pointed out that "the aim is to create cultural ties, to shed light on the work of women in the audiovisual field, and, at the same time, to seek out modes of reflection that can delineate the aesthetics and future of production by women."[27]

> una acción callejera. El aprendizaje era en todos los planos. Con base en eso he creado un método, donde trabajo la *docuficción*, decido no trabajar con espacios construidos o precreados sino con situaciones que me permitan decir lo que quiero decir y sentirme reflejada en este lenguaje. Beatriz era muy buena encauzando las inquietudes de quienes se acercaban a esos talleres, por eso su huella es imborrable.

Danielle Caillet

El aporte de Danielle Caillet, artista francesa radicada en Bolivia desde el año 1966, fue desde el formalismo estético. Con una fuerte influencia modernista y un discurso feminista de filiación europea, irrumpe en la escena cinematográfica boliviana con *Warmi* (1978), primera película dirigida por una mujer en ese país. Se trata de un documental artístico inspirado en la mujer quechua, con tomas lánguidas que fijan la atención en la relación entre los cuerpos y el paisaje. Se toma tiempo para los paneos y pone énfasis en el color de la luz y los enfoques despojados.

La artista escribe sobre esta obra:

> *Warmi* aparece cincuenta años después del primer largometraje nacional, *Corazón aymara*. Eso quiere decir que tenemos más de medio siglo de atraso, debido a las trabas y tabúes que la sociedad impone al sexo femenino. Antiguos tabúes que permitieron a un crítico de arte en el siglo XIX decir a George Sand, "créame señora, traiga niños al mundo en lugar de libros".[22]

Caillet fue una pionera del videoarte. En *Nacer hombre* (1990), videodanza basada en el poema de la feminista Adela Zamudio, muestra un manejo eximio de la edición con yuxtaposiciones, desdoblamientos, multiplicación de pantallas y ralentización.

Caillet, como escultora, extendió ciertos lineamientos formales a todos sus trabajos. "En las películas hay que saber manejar los contrastes igual que el escultor cuando modela su greda. A una línea curva, suave, se contrapone una línea quebrada o una recta. Estos contrastes ponen en alerta al espectador y es una parte activa del film".[23] Igual que Palacios y otras cineastas contemporáneas, trabajó por la profesionalización y reconocimiento del trabajo de la mujer en el cine.

Un refugio para Caillet fueron las tertulias poéticas de Mujeres Creando, donde exponía sus obras; es en ese archivo donde se encuentran hoy sus películas, al igual que el patrimonio inmaterial de Beatriz Palacios.

Raquel Romero

En otro frente por la lucha de género se encuentra la cineasta Raquel Romero, activista, compañera y productora de decenas de filmes. Tuvo un papel importante como agente multiplicador en la toma de conciencia del papel de la mujer en el cine y en la consolidación del Movimiento Nuevo Cine y Video Boliviano (MNCVB) que cofundó en 1984.[24] Su obra se entiende en el contexto del cine militante de los ochenta. Romero ha dicho: "la participación de las mujeres bolivianas en el ámbito latinoamericano fue descollante, en un movimiento de resistencia a las dictaduras y de lucha despareja contra la hegemonía de los medios masivos que proyectaban ya la sombra de la globalización en los medios". Desde su primer trabajo, *María Lionza* (1979), se vislumbra una cosmovisión sincrética y feminista. Desde ese entonces, su mirada "continúa puesta en lo comunitario, la interpelación al poder patriarcal que arrasa e invade, incluso el terreno autoral."[25]

El MNCVB ayudó a configurar el colectivo de mujeres cineastas.[26] De allí surge, a finales de los años ochenta, el ciclo "Miradas de mujer" en el Instituto Goethe, donde además de proyecciones hubo un espacio de reflexión en torno a las vías de profesionalización y las problemáticas de género en el cine. Patricia Flores, cineasta y portavoz del encuentro señala que "los objetivos de estos encuentros son crear lazos, evidenciar los trabajos de mujeres en el campo audiovisual y al mismo tiempo buscar mecanismos de reflexión que puedan delinear la estética y el futuro de la producción femenina".[27]

La Cinemateca del Tercer Mundo (1969–1973)

The Cinemateca del Tercer Mundo, (Third World Cinematheque or C3M) was one of the most powerful collective initiatives in the region. Its objective was to "archive, stabilize, and distribute materials for combat…the aim is to create a total culture of militarized men at this historical moment,"[28] thereby expressing the project's masculine character. It was formed by members of the Cine Club Marcha, the Refusila Group, and filmmakers from the La Batalla de los clavos collective (1968).[29] C3M's power resided in its ability to make autonomous creation viable, distribute independent films, and construct a cultural milieu based on post-colonialist critical thought. The founding women eventually chose direct action and distanced themselves from artistic production. Only Rosalba Oxandabarat, now a film critic, remained connected to the project.

The *Cinemateca* was a hotbed of alternative creativity and a formative source of militant film techniques. One of these was the "acting camera theory." According to Mario Handler, "the camera is like an actor directing from behind the camera, understanding everything." required regulation of the breath in order to control the pulse and gaze. To develop this idea further, Teresa Trujillo, a pioneering action artist, organized a workshop on the use of the body.[30] She introduced ideas about the weight of the body and its relationship to the ground derived from her studies of Yvonne Rainer's work. Also part of C3M was the Experimental Film Group formed by Walter Tournier, Gabriel Peluffo, and Alejandro Legaspi, influenced by the work of the Cuban filmmaker Santiago Álvarez.[31]

Teresa Trujillo

While living in Paris, Teresa Trujillo made *Improvisación Danza Cine I* and *II* (1965), a work in which she wished to:

> investigate how a film camera (Mario Handler was shooting) might record an experimental choreographic event with a mobile dancer who was not necessarily its motivating factor. Covered from head to toe in black mesh, the dancer's movements were contained by white elastic fabric with black markings. Mario and I wanted to find a sensitive meeting point between the two experiences. We improvised over a wide variety of musical themes. The sound of the camera recording my movements drove the improvisation.[32]

These shorts won third prize in the experimental category at the fifth festival organized by SODRE, with both of them appearing only under the name of only the person who shot them. Once again, a certain hegemony is imposed in which the person who shoots or produces the film receives credit while other authors are left out, even in the case of something like a cross between cinema and dance, a collective artistic practice wherein the mechanisms of the body and the camera are inseparable.

With *Improvisación*, Teresa Trujillo initiated a series involving the body and scenographic transgressions. This work continued with her participation in Alejandro Jodorowsky's *Efímero pánico* (1965) and Myriam Bat Yosef's *Eriximaque* (1966).[33] She also continued to explore how to integrate the camera into scenographic contexts. Her research led to *Escalada* (1969), a collective structuralist performance in which a group of dancers in flesh-colored leotards move dexterously through a sculptural stage setting built from steel bars: an anticipatory metaphor for the hard times that were fast approaching. While working with C3M, Trujillo decided to produce a second cinema/dance work and enlisted Walter Tournier to help make it. The metallic structure was mounted in a state television studio with proper lighting, and there was even live music, though the piece was shot using silent film. However, the urgent demands of the difficult times that came soon after prevented a final edit from being made. All that survived were the raw footage and the magnetic tape of the soundtrack.

Argentinean Experimental Film Group

In Buenos Aires, home to a broad array of avant-garde practices and a burgeoning film industry, this group stands out as a driving force

La Cinemateca del Tercer Mundo (1969-1973)

La Cinemateca del Tercer Mundo (C3M) fue una de las experiencias colectivas más potentes para el cine en la región, cuyo objetivo fue "archivar el material de combate, estabilizarlo y difundirlo (...) la propuesta es crear una cultura total del *hombre* militante en este momento histórico",[28] expresando así el carácter *masculinizante* del proyecto. Se forma con algunos integrantes del Cine Club Marcha, el Grupo Refusila y parte del colectivo realizador de *La Batalla de los clavos* (1968).[29] La potencia de la C3M radicó en viabilizar la creación autónoma, la difusión del cine independiente y en construir un medio cultural basado en el pensamiento crítico postcolonialista. Las mujeres fundadoras optaron por la militancia directa y se alejaron de la realización. Solo Rosalba Oxandabarat, hoy crítica de cine, continuó vinculada al proyecto.

La Cinemateca fue un nodo de creación alternativa y formativa en técnicas de cine militante. Una de ellas fue la "teoría de la cámara actuante"; según Mario Handler "la cámara como un actor que dirige desde la cámara porque entiende todo lo que pasa" hacía necesario controlar el pulso y la mirada a través de la respiración. Para desarrollar más esta idea se convocó a Teresa Trujillo, pionera del arte de acción, a dar un taller sobre el manejo del cuerpo,[30] donde se explicaron las nociones de peso corporal y su relación con el suelo, derivadas de sus estudios sobre Yvonne Rainer. En la C3M trabajó también el Grupo de Cine Experimental, formado por Walter Tournier, Gabriel Peluffo y Alejandro Legaspi, cuyo trabajo estaba influido por el trabajo del cineasta cubano Santiago Álvarez.[31]

Teresa Trujillo

Mientras vivía en París, Teresa Trujillo realizó *Improvisación Danza Cine I y II* (1965), trabajo en el que quiso "investigar cómo una cámara de cine —la de Mario Handler— registraba una coreografía experimental, en la que la bailarina era el móvil pero no el motivo. El cuerpo enfundado de pies a cabeza en una malla negra, se movía dentro de una tela elástica blanca manchada de negro. Mario y yo buscábamos un encuentro sensible de ambas experiencias. Improvisábamos sobre unas notas musicales muy dispersas. El sonido de la cámara que registraba mis movimientos estimulaba esta improvisación".[32] Estos cortos ganaron el tercer premio en el quinto festival organizado por el SODRE, en la categoría experimental, y ambos figuran a nombre de quien lo filmó. De nueva cuenta, se impone el rol hegemónico de quien filma o produce el filme, dejando a un lado a una de las autoras, incluso aunque se trate de cine-danza, práctica artística colectiva donde los dispositivos cuerpo y cámara son indivisibles.

Con *Improvisación*, Teresa Trujillo inicia la serie relacionada con el cuerpo y las trasgresiones escénicas que continúa con su participación en *Efímero pánico* de Jodorowsky (1965) y *Eriximaque* (1966) de Myriam Bat Yosef.[33] También siguió la exploración sobre cómo integrar la cámara a lo escénico. De ahí deviene *Escalada* (1969), performance colectivo estructuralista, donde un grupo de bailarinas con mallas color carne juegan con destreza en una escenografía escultórica armada con barrotes de acero. Una metáfora anticipatoria de los tiempos duros que se avecinan. Durante su participación en la C3M, Trujillo decide realizar una segunda pieza de cine-danza y convoca a Walter Tournier para realizarla. Se montó la estructura metálica en un galpón del canal de televisión estatal con su debida iluminación y hasta musicalización en vivo, pero la pieza se filmó con película silente y luego vinieron tiempos difíciles en los que la urgencia no permitió realizar el montaje final. Solamente sobrevivió el archivo duro de la filmación y el registro sonoro en cinta magnética.

Grupo de Cine Experimental Argentino

Del panorama porteño, donde convergen las vanguardias y la industria en ciernes, destaca este grupo como enjambre propagador de lo experimental. Para sus fundadoras, Marie Louise Alemann y Narcisa Hirsch, el *happening Marabunta* (1967), realizado junto a Walter Mejía y Raymundo Gleyzer, es un punto de inicio para

of experimentalism. Its founders Marie Louise Alemann and Narcisa Hirsch regarded the happening *Marabunta* (1967), realized in collaboration with Walter Mejía and Raymundo Gleyzer, as the collective's starting point. The piece was a collective, performance-based experience both in terms of action and documentation, which in turn motivated Narcisa Hirsch to turn to film as an expressive medium. After the closure of the Instituto Di Tella, the emblematic space where there group came into being, they moved to the Goethe Institute, at which point they were joined by Claudio Caldini, JJ Mugni, Horacio Valleregio, Silvestre Byrón, Juan Villola, Jorge Honik, and Laura Abel. Together they formed a powerful nucleus of creativity that expanded the boundaries of cinema.

Marie Louise Alemann

> *I'm a filmmaker because I live through my eyes.*[34]

During the 1970s and 1980s, Alemann was a cultural pollinator who made contributions in film education and distribution by establishing collaborative networks between the Goethe Institutes of Latin America, spaces that sheltered artists as dictatorships ravaged the region.[35] Her work and activities resonated widely, and represented a unity in which staging was spiritually integrated with dance, cinematography, and visions of herself and other worlds. Beginning with *Yo veo conejos* (1967), she demonstrated her affection for capturing the gaze, dream-like states, and contemplation of the current moment. These concerns were constants throughout her career. "The world is a mirror in which every human sees only themselves, because they filter from reality only that for which they have affinity. I have always thought that the external world does not exist and that I have to search within, inside myself," she expressed in the 2013 film *Butoh*, by Constanza Sanz Palacios. In describing her work, Alemann has said that "one can't learn to make the kinds of films I do by studying, one has to learn by doing. The idea is to show images internal to the self and hope that they have something in common with those of other people. One has to achieve the synthesis of something that everyone feels and put it into an image. It requires a learning process."[36]

Narcisa Hirsch

> *There are only particles, physical particles, the dance of materials.*[37]

The work of Narcisa Hirsch embodies physical permeability, its undeniable starting point, and has deservedly become the iconic expression of experimental film from the Río de la Plata region. Her images are saturated with a poetic quality, and her work avoids easy definition. As Rubén Guzmán said, "there exists in all cases a lack of distinction between artistic, or in this case cinematographic, production, and the 'being who gives rise to it.'"[38] An analysis of *Come Out* (1971), considered a representative work of structuralist Argentinean film, reveals a film marked by narrative disruption, consisting of a single take of a record player, needle, and record. The repetitive figures of Steve Reich's music alter a phrase charged with historical import while the image undergoes the inverse process. It is a film that tends toward the monochromatic, with hints of light that cast pink and red hues, and the grain of the film made apparent by an image that constantly goes out of focus according to a hypnotic rhythm. The indivisibility between art and life that characterizes Hirsch's work is on full display in this film: the representation of the underground and the inviolable, of poetic introspection, of the hypnotic and the erotic, and her own latent spirituality. Hirsch has said of this period,

> One had to dismantle structures. To begin with ideologies, one had to take apart conventional ideologies, as was done with painting at the beginning of the century... I was in line with those who were taking things apart, which is what I had chosen.[39]

French-Chilean Conferences on Video Art (1981-1990)

The French-Chilean Conferences on Video Art are a model for the visual arts in the Southern Zone. These were occasions dedicated to avant-garde audiovisual production and theoretical conceptualization. Video artist Claudia Aravena

Teresa Trujillo performing in the *Efímero Pánico* happening of Alejandro Jodorowsky (1964).

Narcisa Hirsch backstage during the filming of/durante el rodaje de *Homecoming*(1978).

Marie Louise Alemann, *Yo veo conejos* (I See Rabbits, 1967).

el colectivo. Se trató de una experiencia performática colectiva tanto en la acción como en el registro que motivó a Narcisa Hirsch a tratar el cine como soporte expresivo. Al cerrar el Instituto Di Tella, espacio emblemático donde nace el grupo, este se muda al Instituto Goethe. Aquí se integran Claudio Caldini, JJ Mugni, Horacio Valleregio, Silvestre Byrón, Juan Villola, Jorge Honik y Laura Abel. Esta fue una célula inmanente de creación y expansión de los límites del cine.

Marie Louise Alemann

> *Soy una cineasta porque vivo a través de mis ojos*[34]

Alemann fue una polinizadora cultural durante las décadas del setenta y ochenta. Contribuyó a la difusión y formación cinematográficas, al establecer redes de colaboración través de los Instituos Goethe de América Latina, espacio que guareció a los artistas cuando las dictaduras asolaban la región.[35] Su obra y labor fueron vibrantes: un todo donde se integra lo escénico desde un abordaje espiritual, a través de la danza Butoh, lo cinematográfico y las visiones de sí misma y de otros mundos. Desde *Yo veo conejos* (1967) muestra su afección a la captura de la mirada, a lo onírico, a la contemplación del instante. Sostiene esta impronta a lo largo de toda su carrera. "El mundo es un espejo en el cual cada humano se ve solo a sí mismo, porque de la realidad él filtra solo aquello con lo cual tiene afinidad. Siempre he pensado que el mundo exterior no existe y yo tengo que investigar hacia adentro, dentro mío," expresa en la película *Butoh* (2013) de Constanza Sanz Palacios. Alemann define así su trabajo:

> el tipo de cine que yo hago no se puede estudiar, se aprende haciéndolo. La intención es mostrar imágenes interiores propias y esperar que tengan algo en común con las de otras personas. Hay que lograr la síntesis de algo que todo el mundo siente y volcarlo en una imagen. Es un proceso de aprendizaje.[36]

Narcisa Hirsch

> *Solo hay partículas, partículas físicas, danzas de la materia*[37]

La obra de Narcisa Hirsch encarna la permeabilidad plástica, su innegable punto de partida, y se ha convertido, con mérito, en el ícono del cine experimental rioplatense. Sus imágenes están saturadas de una cualidad poética, su obra se torna escurridiza a las definiciones; como dice Rubén Guzmán "existe en todos los casos una indivisibilidad de la producción artística, en este caso cinematográfica, con el "ser que la origina".[38] Analizando su película *Come Out* (1971), considerada representantiva del cine estructural argentino, nos encontramos un filme con una narrativa disruptiva; una sola toma de tocadiscos, púa y disco. Los patrones repetitivos de la música de Steve Reich desfiguran una frase cargada con historia mientras la imagen recorre el camino inverso. Es un filme con una afección monocromática, con matices de luz que tiñen la imagen de rosas y rojos, y el grano propio de la emulsión generado por un fuera de foco casi constante que marca un ritmo hipnótico. La indivisibilidad arte-vida en la obra de Hirsch se aprecia en esta película; la representación de lo *underground*, lo intacto, la poética introspectiva, lo hipnótico, el erotismo y su espiritualidad latente. Hirsch ha dicho de esta época:

> había que desarmar las estructuras. Para empezar desde las ideologías, había que desarmar las ideologías convencionales, como lo hizo la pintura a principios de siglo. [...] Yo estaba en la vereda de los que desarmaban, había elegido eso.[39]

Encuentros francochilenos de video arte (1981-1990)

Los Encuentros francochilenos son una referencia para las artes visuales en el Cono Sur. Fueron una experiencia vanguardista en la producción audiovisual y la conceptualización teórica de dicho campo. La videoartista Claudia Aravena los llamó "tablas de salvación en la marea oscura de esos años". La posibilidad de generar un cruce

called them "a lifeline in the dark tide of those times." The possibility of generating an exchange of gazes across national borders opened a window in a somber dictatorial environment. Competitions and workshops were an important opportunity for learning. The conferences evolved into a festival and were later expanded to include other Latin American countries.

Teresa Viera Gallo

From the outset, Chilean cinema was distinguished by the presence of women,[40] but it was with the advent of video that women were able to achieve leading roles in the cinematographic field. This explains the importance of the Conferences, which, according to Viera Gallo, "originated as a creative space that functioned as an umbrella for audiovisual practices and the critical conversations in which they were discussed."[41] Viera Gallo recounts how

> the role of women during the dictatorship was crucial for the diffusion of a culture of solidarity and helped keep the social fabric intact during the resistance. It was possible, in certain less visible contexts, to make films that served as a form of refuge during an era of cultural repression. They were places where alternative audiovisual production could take place.[42]

Magali Meneses

The Chilean documentary tradition is revealed in the work of Magali Meneses, who brings to it a feminist, post-structuralist focus. Her 1982 film *Tránsito* is a representative piece. It is about airport transit zones as spaces of depersonalization, "of temporal situations in flux, of fleeting life moments."[43] Auto-referentiality, marks of exile, signs of womanhood—these are recurring themes in her work. Her archive, like those of many of her contemporaries, was fragmented, dispersed, or lost. "There was an urgency to protect people's lives, and sometimes the films contained evidence that had to be destroyed," the artist says.

Gloria Camiruaga

Gloria Camiruaga is another filmmaker who emerged from the French-Chilean Conferences on Video Art. She is considered the mother of Chilean video art, but this title does not do her full justice, given that her purview exceeds the language of that medium. So explains Rocío Ramos, Camiruaga's daughter: "Her camera was her way of relating to the world, with what was before her. It was an extension of her body and her feelings for other people."[44] In *La venda* (2000) she creates a sense of narrative disruption by bringing together fragments of stories told by women who were victims of violence by the State. The stories have one thing in common: all of the women had been blindfolded. Pedro Lemebel says of this work, "Perhaps the documentation of these conversations multiplies the total effect of hearing voices that for many years had kept these events a secret, like someone who cannot face the brutal evidence they carry inside them."[45]

An empathic and generous person, Gloria Camiruaga will be remembered for getting to the heart of the matter, for plunging into the depths of collective memory and showing its effect on bodies.

> For Gloria Camiruaga, the importance of memorializing the people and events that influenced our history during the 1980s and the beginning of the transition into the 1990s meant addressing themes that continue to be taboo. Our society is still regaining memories that had been reduced to shreds, smashed and torn apart by the amnesia that characterizes the still-dominant official history. This history attempts to return things to normal by recourse to sheer stupidity, but this only serves as a reminder of those instances of rebellion and the gradual loss of fear which, in turn recalls the terror, the dissonant disappearances, of the second half of the 1970s, in the unfortunate black-and-white memories that cling with terror to dictatorial Chile.[46]

de miradas más allá de las fronteras abría una ventana en un sombrío panorama dictatorial. Los concursos y talleres fueron también una importante oportunidad para la formación. Los encuentros fueron mutando en festival y luego se expandieron invitando a otros países de Latinoamerica.

Teresa Viera Gallo

El cine chileno se vio signado por la presencia femenina desde sus comienzos,[40] pero es con la llegada del video cuando la mujer logra tener una posición protagónica en el medio cinematográfico. De ahí la trascendencia de los encuentros que, según Viera Gallo, "nacen como un espacio para la creación que ofició de paraguas para las prácticas audiovisuales y la generación de pensamiento crítico donde se hacía visible esta producción".[41] Viera Gallo cuenta que

> el rol de la mujer durante el proceso dictatorial fue fundamental en la difusión de una cultura de solidaridad, y el sostén de la trama social durante el proceso de resistencia. Existieron posibilidades, en ciertos campos no visibles, de hacer un cine que sirvió como refugio en una época de apagón cultural. Fue un espacio para la producción audiovisual alternativa.[42]

Magali Meneses

En la obra de Magali Meneses se transparenta la tradición documentalista chilena, a la que aporta un enfoque feminista y postestructuralista. Su obra *Tránsito* (1982) es representativa de su trabajo. Trata de las zonas de tránsito en los aeropuertos como un espacio de despersonalización, "de situación temporal a cambios, de un momento de la vida".[43] Lo autorreferencial, las marcas del exilio, el signo de ser mujer, son temas reiterados en su obra. Su archivo, como otros de sus contemporáneos, quedó fragmentado y disgregado, o desaparecido. "Lo urgente era salvar la vida y a veces las películas eran testimonios y había que borrarlos", dice la artista.

Gloria Camiruaga

Gloria Camiruaga es otra cineasta que destacó en los encuentros francochilenos de videoarte. Es considerada como la pionera del videoarte chileno, pero este título no le hace justicia, ya que su mirada excede este lenguaje. De acuerdo con Rocío Ramos, hija de Camiruagua, "su cámara era una forma de relacionarse con el mundo, con lo inmediato. Era una extensión de su cuerpo y su empatía con las personas".[44] En *La venda* (2000) crea una disrupción narrativa al unir fragmentos de relatos de mujeres víctimas de la violencia de Estado con un elemento en común: una venda en los ojos. Pedro Lemebel dice de esta obra: "tal vez el registro de estas conversaciones multiplique una sumatoria de voces que durante muchos años guardaron estos hechos calladamente, como quien se niega a reconocer en sí misma la brutal evidencia".[45] De personalidad empática y generosa, Gloria Camiruaga será recordada por poner el dedo en la llaga, por ir a lo hondo de la memoria colectiva y su relación con los cuerpos.

> La importancia de graficar en la memoria personajes y sucesos que han tenido importancia dentro de nuestra historia de los ochenta y el inicio de la transición noventera, implican para Gloria Camiruaga tratar temáticas que aún suenan en el tabú de una sociedad que recupera su memoria, a punta de retazos, resquebrajada, despedazada por la amnesia de una historia oficial aplastante aún. Pero esta historia intenta recuperarse a través de una cruda simpleza, pero que resalta a la hora de volver a aquellos acontecimientos de rebeldía y pérdida paulatina del miedo, que supone el terror y la desaparición destemplada de la segunda mitad de los setenta, en los lamentables recuerdos de blanco y negro que ciñeron de terror al Chile dictatorial.[46]

Puntos de partida

Este recorrido se plantea con la certeza de que la historia es un caleidoscopio dinámico donde la escena se compone con cada rotación y se transforma según quien la mira, y por lo tanto

Points of departure

This overview clearly shows that history is a dynamic kaleidoscope in which events are rearranged with every turn and transformed according to who is looking. The aim has been to shed light on certain figures so as to participate in the ongoing creation and trans-formation of history. Cinema is a contaminated, ephemeral field in which nothing can be accurately surveyed. Only images bring this cartography to life and subvert the hegemony of vision imposed by patriarchal narratives. Throughout the region, power has been wielded in a way that has fragmented the field of cinema. Take, for example, the hegemony of the final product that excluded image-makers, such as Beatriz Palacios, whose practices were strongly rooted in process-oriented discourse. A repeated form of epistemic violence at play in the regions examined here is surreptitious authorship—beyond the murky territory this represents, there is the figure of the person who signs their name to a work and puts it out into the world, even if it was the product of collective labor. Also made apparent is the autonomy introduced by the advent of electronic technology, which allowed women to empower themselves and generate their own spaces of visibility. In this sense, video changed the rules of the game, granting autonomy to artists and independent filmmakers, and imparting fluidity to the medium.

A statement by the Chilean filmmaker Tatiana Gaviola serves as a way of closing this text and eloquently summarizes what the historical narrative of a region might be: "I was but one among many crazy women who committed themselves to making films in this country, without resources, without anything, for the sheer madness of it and because we wanted to, even though this came with the feeling that we were 'under suspicion' just for being women who dared to work as directors."

1 This analysis engages with the concept of epistemic violence developed by Gayatari Spivak and further articulated by Marisa Belausteguigoitia: "Violence can be achieved through correction, editing, erasure, and even annulment both in the systems of symbolization, subjectification, and representation with which the other regards itself, as well as in concrete forms of representation and registry, the memory of its experience… Epistemic violence is connected to a question put forth by Edward Said: 'Who has permission to narrate?'" See Marisa Belausteguigoitia and Martha Leñero, eds., *Fronteras y cruces: cartografía de escenarios culturales latinoamericanos*. Mexico City, UNAM-PUEG-FCPyS, 2005, 69.

2 Servicio de Ondas de Difusión Radioeléctricas del Estado [The Official Service of Broadcasting, Television, and Entertain- ment, the public broadcasting agency of Uruguay—tr.]

3 Interview with Peter Kubelka in his studio, Vienna, Austria. December, 2009.

4 "Temario y resoluciones." *Revista del S.O.D.R.E*. 1958, 71-72.

5 Mariana Villaça, "El cine y el avance autoritario en Uruguay: el 'combativismo' de la Cinemateca del Tercer Mundo (1969-1973)," in *Contemporánea. Historia y problemas del siglo xx*, año 3, vol. 3. Montevideo, Universidad de la República, 2012, 253.

6 José Sánchez-H, *The Art and Politics of Bolivian Cinema*. Lanham: Scarecrow Press, 1999, 55.

7 Claudio Salinas and Hans Strange, *Historia del cine experimental en la Universidad de Chile 1957-1973*. Santiago, Uqbar, 2007, 35.

8 Interview with Ignacio Aliaga at Centro Cultural La Moneda, Santiago, Chile. February, 2015.

9 Universidad de la República *Biblioteca digital de autores uruguayos* [online]. Montevideo, FIC-Universidad de la República. <http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/danilo_trelles/doku.php?id=presentacion>.

10 *VI Festival de Cine Documental y Experimental del SODRE*. Exhibition catalogue. Montevideo, 1965.

11 Eva Strusková, *The Dodals: Pioneers of Czech Animated Film*. Prague, Academy of Performing Arts in Prague and National Film Archive Prague, 2014, 25.

12 Constanza Johnson, José Leal and José Román, "Jorge di Lauro y Nieves Yankovic: entrevista en dos tiempos," in *Revista Enfoque*, no. 2. Santiago, Summer-Fall, 1984. Available at http://cinechile.cl/archivo-35.

13 Ugo Ulive, *Memoria de teatro y cine*. Montevideo, Trilce, 2006, 52.

14 Interview with Lydia García at her home in El Pinar, Uruguay. March, 2007.

15 See Gerardo Tudurí, "Manifesto del cine sin autor" [online]. <http://ia802607.us.archive.org/23/items/ManifestoDelCineSinAutor/ManifestoCsa.pdf>.

16 John Grierson, *Grierson on Documentary*. Berkeley, University of California Press, 1966, 365.

17 See Jorge Sanjinés and Grupo Ukamau. *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. Mexico City, Siglo XXI, 1979.

18 Jorge Sanjinés, "¿Qué es y que ha sido del cine Ukamau?" In *El juguete rabioso* [online]. January, 2004. Available at *Red Voltaire*, http://www.voltairenet.org/article122850.html. (Consulted February, 2015).

19 *Cf.* Paulina Bettendorf and Agustina Pérez, *Tránsito de la mirada. Mujeres que hacen cine*. Buenos Aires, Bettendorf-Pérez Editoras, 2014. Paulina Bettendorf defines the movement as "an association created by the initiative of young makers, producers, and technicians working in film, TV, and video. It recovered the spirit of solidarity and the militant social ethos of the political cinema of the 1960s and '70s. organizing and driving the production, distribution, and exhibition of

espera visibilizar figuras para participar de la permanente creación y transformación de la historia. El cine es un campo contaminado y evanescente donde todo y nada puede ser catastrado, solo las imágenes le dan vida a esta cartografía y subvierten la hegemonía de la visión impuesta por la narrativa patriarcal. Se pueden constatar en toda la región ciertos ejercicios de poder que han segmentado el campo del cine, como la hegemonía del producto final que excluyó a hacedores de imágenes con un fuerte discurso procesual, como es el caso de Beatriz Palacios. Una forma reiterada de violencia epistémica registrada en las regiones estudiadas es la *autoría solapada* —más allá del terreno pantanoso que la misma representa, está quien pone la firma y posiciona la obra (aunque esta sea colectiva). Otra constatación es la autonomía aportada por el advenimiento de la tecnología electrónica, es así que la mujer logra empoderarse y generar un espacio de visibilidad propio. En este sentido, el video subvierte las reglas de juego, aportando autonomía a las artistas y cineastas independientes y brindando fluidez al medio.

El testimonio de la cineasta chilena Tatiana Gaviola oficia como cierre de este artículo y representa con elocuencia lo que podría ser el relato histórico de una región: "Yo era una más entre las dementes que apostamos por el delirio de hacer películas en este país, sin medio y sin nada, por el puro proyecto loco y las ganas, aunque con el agregado de 'sentirse bajo sospecha' solo por ser una mujer que ha pretendido dirigir."

1 Este análisis se aborda desde el concepto de violencia epistémica aportado por Gayatri Spivak y retomado por Marisa Belausteguigoitia: "La violencia se relaciona con la enmienda, la edición, el borrón y hasta el *anulamiento* tanto de los sistemas de simbolización, subjetivación y representación que el otro tiene de sí mismo, como de las formas concretas de representación y registro, memoria de su experiencia [...]. La violencia epistémica se relaciona con la pregunta hecha por Edward Said '¿quién tiene permiso de narrar?'". Véase Marisa Belausteguigoitia y Martha Leñero, eds., *Fronteras y cruces: cartografía de escenarios culturales latinoamericanos*. México, UNAM-PUEG-FCPyS, 2005, p. 69.

2 Servicio de Ondas de Difusión Radioeléctricas del Estado.

3 Entrevista a Peter Kubelka en su estudio en Viena, Austria. Diciembre, 2009.

4 "Temario y resoluciones", en *Revista del S.O.D.R.E.* Montevideo, SODRE, 1958, pp. 71-72.

5 Mariana Villaça, "El cine y el avance autoritario en Uruguay: el 'combativismo' de la Cinemateca del Tercer Mundo (1969-1973)", en *Contemporánea. Historia y problemas del siglo xx*, año 3, vol. 3. Montevideo, Universidad de la República, 2012, p. 253.

6 José Sánchez-H, *The Art and Politics of Bolivian Cinema*. Lanham, Scarecrow Press, 1999, p. 55.

7 Claudio Salinas y Hans Stange, *Historia del cine experimental en la Universidad de Chile 1957-1973*. Santiago, Uqbar, 2007, p. 35.

8 Entrevista con Ignacio Aliaga en el Centro Cultural La Moneda, Santiago, Chile. Febrero, 2015.

9 Universidad de la República, *Biblioteca digital de autores uruguayos* [en línea]. Montevideo, FIC-Universidad de la República. <http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/danilo_trelles/doku.php?id=presentacion>

10 *VI Festival de Cine Documental y Experimental del SODRE*. Cat. de la muestra. Montevideo, 1965.

11 Eva Strusková, *The Dodals: Pioneers of Czech Animated Film*. Praga, Academy of Performing Arts in Prague and National Film Archive Prague, 2014, p. 25.

12 Constanza Johnson, José Leal y José Román "Jorge di Lauro y Nieves Yankovic: entrevista en dos tiempos", en *Revista Enfoque*, núm. 2. Santiago de Chile, verano-otoño, 1984. Disponible en http://cinechile.cl/archivo-35.

13 Ugo Ulive, *Memoria de teatro y cine*. Montevideo, Trilce, 2006, p. 52.

14 Entrevista a Lydia García en su casa de El Pinar, Uruguay. Marzo, 2007.

15 Véase Gerardo Tudurí, "Manifiesto del cine sin autor" [en línea]. <http://ia802607.us.archive.org/23/items/ManifiestoDelCineSinAutor/ManifiestoCsa.pdf>

16 John Grierson, *Grierson on Documentary*. Berkeley, University of California Press, 1966, p. 365.

17 Véase Jorge Sanjinés y Grupo Ukamau, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México, Siglo XXI, 1979.

18 Jorge Sanjinés, "¿Qué es y que ha sido del cine Ukamau?", en *El juguete rabioso* [en línea]. Enero de 2004. Disponible en *Red Voltaire* http://www.voltairenet.org/article122850.html. [Consultado en febrero, 2015.]

19 *Cf*. Paulina Bettendorf y Agustina Pérez, *Tránsito de la mirada. Mujeres que hacen cine*. Buenos Aires, Bettendorf-Pérez Editoras, 2014. Paulina Bettendorf define el movimiento así: "es una asociación creada por iniciativa de jóvenes productores, realizadores y técnicos de cine, TV y video. Recuperó el espíritu solidario y el sentido social-militante del cine político de los sesenta y setenta, para organizar e impulsar la producción, distribución y exhibición de materiales alternativos, priorizando problemáticas nacionales frente a la extranjerización del espacio audiovisual y la hegemonía creciente de las empresas de televisión privada."

20 *VI Festival de Cine y Derechos Humanos*, cat. de la muestra. Sucre, 2010.

21 Sede del movimiento feminista Mujeres Creando en La Paz, Bolivia.

22 Danielle Caillet, "Ante el reto de la autorrealización", en *Equidad*, 30 de agosto de 1995.

23 Ídem.

24 Julia Vargas, "El feminismo en mi obra es el de los personajes comunes" [en línea]. <http://www.tragacine.com/tematicas/la-mirada-femenina-en-el-cine-boliviano/>

alternative materials, prioritizing domestic issues, and pushing back against foreign influence in the audiovisual sphere and the growing hegemony of private television companies."

20 *V Festival de Cine y Derechos Humanos*, exhibition catalogue. Sucre, 2010.

21 Headquarters for the feminist movement Mujeres Creando in La Paz, Bolivia.

22 Danielle Caillet, "Ante el reto de la autorrealización," in *Equidad*, August 30, 1995.

23 Ibid.

24 Julia Vargas, "El feminismo en mi obra es el de los personajes comunes" [online]. <http://www.tragacine.com/tematicas/la-mirada-femenina-en-el-cine-boliviano/> (Consulted in February, 2015).

25 Interview with Raquel Romero in La Paz. March, 2015.

26 http://www.tragacine/tematicas/el-rol-y-aporte-de-las-mujeres-en-el-cine-y-video-boliviano/.

27 *Diario Última Hora*. La Paz, December 14, 1989. Press material in the files of the Centro de Documentación de la Cinemateca Boliviana. Visited in March, 2015.

28 Villaça, *op. cit*.

29 Gabriel Kaplún and Rosalba Oxandabarat, *Cine y Medios Masivos*. Montevideo, Comisión del Bicentenario, 2014, 13. (Nuestro Tiempo, 5).

30 Héctor Concari and Mario Handler, *Retrato de un caminante*. Montevideo, Trilce, 2012, 62.

31 Interview with Walter Tournier at his studio in Montevideo. March, 2015.

32 Teresa Trujillo, *Cuerpo a Cuerpo*. Montevideo, Trilce, 2011, 76.

33 See Deborah Cullen, ed. *Arte≠Vida. Actions by Artists of the Americas 1960–2000*, bilingual edition. New York, El Museo del Barrio, 2008.

34 This quote from Marie Louise Alemann appears in Federico Windhausen, "Un lenguaje desconocido (algunas de las tantas declaraciones de Marie Louise Alemann, una cineaste que no hablaba mucho)," in *Semana del Film Experimental*, exhibition catalogue, La Plata, 2015, 5. The catalogue can be accessed online at https://issuu.com/semanadelfilmexperimental.argentina/docs/pdf_cat_logo_para_issuu.

35 Interview with Juan José Mugni at SODRE. January, 2015.

36 Federico Windhausen, *op. cit*., 6.

37 Statement attributed to Narcisa Hirsch by Adrián Cangi, "Narcisa Hirsch. Una autobiografía en imágenes," in *Narcisa Hirsch. Catálogo*, compiled by Alejandra Torres. Buenos Aires, Casa del Bicentenario, 2010, 10. The book is available online at https://issuu.com/janinalejo/docs/narcisa_hirsch_catologo_definitivo.

38 Rubén Guzmán, "Inscripciones de vida. El cine de Narcisa Hirsch," in *Imagofagia*, no. 9. Buenos Aires, Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, April, 2014. A PDF of the article is available online at http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/553/473.

39 An account by Narcisa Hirsch cited in Andrea Giunta, "Narcisa Hirsch. Retratos," in *alter/nativas Latin American Cultural Studies Journal* [online], Autumn 1, 2013. Center for Latin American Studies-The Ohio State University. Available at <http//alternativas.osu.edu/es/issues/autumn-2013/debates/giunta.html> (Consulted December, 2016). Giunta excerpted this fragment from a text by Aldo Paparella, "Almuerzo en la hierba. Entrevista con Narcisa Hirsch sobre el cine experimental argentino," in *Narcisa Hirsch. Catálogo*, compiled by Alejandra Torres. Buenos Aires, Casa del Bicentenario, 2010, 69.

40 See Eliana Jara Donoso, "Gabriela von Bussenius Vega," in Jane Gaines, Radha Vatsal, and Monica Dall'Asta, eds. *Women Film Pioneers Project* [online]. New York, Center for Digital Research and Scholarship-Columbia University Libraries, 2013. <https://wfpp.cdrs.columbia.edu/pioneer/ccp-gaby-von-bussenius-vega/>.

41 Interview with Sebastián Rodríguez at CeDoc, Santiago, Chile. March, 2015.

42 Interview with Titi Viera Gallo in her studio, Santiago, Chile. April, 2015.

43 Interview with Magali Meneses in Tabalaba, Santiago, Chile. February, 2015.

44 Interview with Rocío Ramos in Cajón del Maipo, Chile. March, 2015.

45 Pedro Lemebel, "Hacer como que nada, soñar como que nunca." in *Zanjón de la Aguada*. Santiago, Seix Barral, 2003. The text can be found online at http://lemebel.blogspot.com.uy/.

46 Vania Aedo and Christian Fauré. (June 5, 2013). "Homenaje a Gloria Camiruaga (1941-2006). [Blog entry]. Cineclub de la Universidad de Chile. [Blog]. Accessible at <http://cineclub.uchile.cl/2013/06/05/homenaje-a-gloria-camiruaga-1941-2006/>.

[Consultado en febrero, 2015.]

25 Entrevista con Raquel Romero en La Paz. Marzo, 2015.

26 http://www.tragacine.com/tematicas/el-rol-y-aporte-de-las-mujeres-en-el-cine-y-video-boliviano/

27 *Diario Última Hora*. La Paz, 14 de diciembre, 1989. [Material de prensa perteneciente al Centro de Documentación de la Cinemateca Boliviana. Visita en marzo de 2015]

28 Villaça, *op. cit*.

29 Gabriel Kaplún y Rosalba Oxandabarat, *Cine y Medios Masivos*. Montevideo, Comisión del Bicentenario, 2014, p. 13. (Nuestro Tiempo, 5)

30 Héctor Concari y Mario Handler, *Retrato de un caminante*. Montevideo, Trilce, 2012, p. 62.

31 Entrevista con Walter Tournier en su taller en Montevideo. Marzo, 2015.

32 Teresa Trujillo, *Cuerpo a Cuerpo*. Montevideo, Trilce, 2011, p. 76.

33 Véase Deborah Cullen, ed., *Arte≠Vida. Actions by Artists of the Americas 1960-2000*, ed. bil. Nueva York, El Museo del Barrio, 2008.

34 Esta cita de Marie Louise Alemann aparece en Federico Windhausen, "Un lenguaje desconocido (algunas de las tantas declaraciones de Marie Louise Alemann, una cineasta que no hablaba mucho)", en *Semana del Film Experimental*, cat. de la muestra. La Plata, 2015, p. 5. El catálogo se puede consultar en https://issuu.com/semanadelfilmexperimental.argentina/docs/pdf_cat__logo_para_issuu

35 Entrevista con Juan José Mugni en SODRE. Enero, 2015.

36 Federico Windhausen, *op. cit*., p. 6.

37 Cita atribuida a Narcisa Hirsch por Adrián Cangi, "Narcisa Hirsch. Una autobiografía en imágenes" en *Narcisa Hirsch. Catálogo*, comp. de Alejandra Torres. Buenos Aires, Casa del Bicentenario, 2010, p. 10. El libro se puede consultar en https://issuu.com/janinalejo/docs/narcisa_hirsch_catalogo_definitivo.

38 Rubén Guzmán, "Inscripciones de vida. El cine de Narcisa Hirsch" en *Imagofagia*, núm 9. Buenos Aires, Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, abril 2014. El PDF del artículo está disponible en http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/553/473.

39 Testimonio de Narcisa Hirsch citado en Andrea Giunta, "Narcisa Hirsch. Retratos", en *alter/nativas Latin American Cultural Studies Journal* [en línea], otoño 1, 2013. Center for Latin American Studies-The Ohio State University. Disponible en <http://alternativas.osu.edu/es/issues/autumn-2013/debates/giunta.html> [Consulta: diciembre de 2016]. Giunta a su vez extrajo este fragmento del texto de Aldo Paparella, "Almuerzo en la hierba. Entrevista con Narcisa Hirsch sobre el cine experimental argentino", en *Narcisa Hirsch. Catálogo*, comp. de Alejandra Torres. Buenos Aires, Casa del Bicentenario, 2010, p. 69.

40 Véase Eliana Jara Donoso, "Gabriela von Bussenius Vega", en Jane Gaines, Radha Vatsal y Monica Dall'Asta, eds. *Women Film Pioneers Project* [en línea]. Nueva York, Center for Digital Research and Scholarship-Columbia University Libraries, 2013. <https://wfpp.cdrs.columbia.edu/pioneer/ccp-gaby-von-bussenius-vega/>

41 Entrevista a Sebastián Rodríguez en CeDoc, Santiago de Chile. Marzo, 2015.

42 Entrevista a Titi Viera Gallo en su estudio, Santiago de Chile. Abril, 2015.

43 Entrevista a Magali Meneses en Tabalaba, Santiago de Chile. Febrero, 2015.

44 Entrevista a Rocío Ramos en Cajón del Maipo, Chile. Marzo, 2015.

45 Pedro Lemebel, "Hacer como que nada, soñar como que nunca", en *Zanjón de la Aguada*. Santiago, Seix Barral, 2003. El texto se puede consultar en http://lemebel.blogspot.com.uy/

46 Vania Aedo y Christian Fauré. (5 de junio, 2013). Homenaje a Gloria Camiruaga (1941-2006). [Entrada en blog]. Cineclub de la Universidad de Chile. [Blog]. Recuperado de <http://cineclub.uchile.cl/2013/06/05/homenaje-a-gloria-camiruaga-1941-2006/>

SODRE

Third International Documentary and Experimental Film Festival

SODRE

El Tercer Festival Internacional de Cine Documental y Experimental

El Tercer Festival Internacional de Cine Documental y Experimental, que organizó el SODRE durante los meses de mayo y junio de 1958, superó en amplitud de alcance y calidad de films el éxito de los dos anteriores realizados en 1954 y 1956 respectivamente. En un país que durante los últimos años se ha constituido en centro de festivales cinematográficos del continente americano, esta manifestación ha tenido características especiales.

Se trata, ante todo, de un acontecimiento de resonancia mundial, abierto a todas las naciones que mantienen relaciones diplomáticas con el Uruguay, de ahí el extraordinario número de participantes que en el primer festival fue de veinte países, en el segundo de treinta y cuatro, y que alcanzó a treinta y nueve en esta instancia.

The Third International Documentary and Experimental Film Festival (organized by SODRE during the months of May and June, 1958) surpassed, in terms of breadth and quality of the films shown, the success achieved by the previous iterations of 1954 and 1956. In a country that, during the last few years, has become a center for cinematographic festivals on the American continent, this event has had certain special characteristics.

It is, above all, an event of global reach—open to all countries that maintain diplomatic relations with Uruguay. For this reason, there have been an extraordinary number of participants, with twenty at the first festival, thirty-four at the second and third, and having grown to thirty-nine this year.

Secondly, the festival has boasted an exclusively cinematographic character—a generous spirit of service

Como segunda característica, el festival ha ostentado su naturaleza exclusivamente cinematográfica, su espíritu de desinteresado servicio a la causa del cine en todo el mundo. En tercer término, el festival ha acogido al cine en toda la riqueza de su variada gama de estilos, con la única excepción de los films comerciales, cuya difusión y apreciación no necesitan ser fomentadas de esta manera.

En realidad, el festival justifica su existencia en función de esa limitación, la que lejos de tener un carácter negativo, representa una afirmación y una declaración positiva de fe en el auténtico destino del cine. Porque ha llegado el momento de considerar seriamente cuál es la naturaleza propia del cine y determinar si este maravilloso medio de expresión está o no realizando sus más fecundas potencialidades.

Las circunstancias industriales y financieras que condicionan la producción y la exhibición de películas han propiciado el desmesurado crecimiento del cine comercial, —los films de ficción de largo metraje, los cortos de complemento—, a expensas de otras formas de creación

to the cause of world cinema. Thirdly, the festival has embraced the richness of cinema's wide array of styles, with the exception of commercial films whose distribution and popularity do not need further promotion.

In fact, the festival justifies its existence by virtue of this limitation, one which, far from being a negative characteristic, represents an affirmation and positive declaration of faith in cinema's true purpose. The moment has arrived in which one must seriously consider cinema's essential nature and determine if this miraculously expressive medium is or is not realizing the depth of its potential.

The industrial and financial circumstances that affect film production and exhibition have enabled the excessive growth of commercial cinema (i.e. feature-length films, with shorts as a complement) to the detriment of other forms of cinematic creation. For many people, including those for whom cinema is a preferred form of entertainment and the academics who disdain it, cinema is nothing more than this. This is like saying that literature consists of nothing more than popular novels, and the stories and comics published in newspapers and magazines.

Poster for the 5th SODRE Festival Internacional de Cine Documental y Experimental, 1962. Montevideo, Uruguay.

fílmica. Para mucha gente, tanto para los que hacen del cine su entretenimiento preferido como para los intelectuales que lo desdeñan, el cine es eso y nada más que eso. Lo cual equivale a calificar como literatura únicamente a las novelas populares y a los cuentos e historietas que se publican en diarios y revistas. El cine, entiende John Grierson, es sobre todo un medio de publicación, como la imprenta; un instrumento, a través del cual la cultura de un pueblo puede expresarse de mil maneras. También en el cine caben, además de la narración filmada, el poema, el ensayo, el texto pedagógico, el documento científico y también el periodismo y la publicidad. Estos son los campos de actividad cinematográfica que interesan al festival del SODRE.

El cine comercial, en virtud de su necesidad imperativa de agradar a los más vastos sectores de público, asume características similares y un indisimulable aire de familia en todos los países productores. Todos apelan al más bajo nivel de gustos y apetencias de sus clientes y es sorprendente hasta qué punto se parece la gente en todo el mundo, dentro de ese cuadro de valores.

El cine no comercial, por otra parte, eximido de la obligación de agradar como condición

As John Grierson describes it, cinema is above all a "medium of publication," like the press, an instrument through which the culture of a people can be expressed in a thousand ways. In addition to filmed narration, cinema also includes poetry, essays, pedagogical texts, scientific documents, as well as journalism and advertising. These are the fields of cinematographic activity that are of interest to the SODRE Festival.

Commercial cinema, by virtue of its pressing need to please as many sectors of the public as possible, assumes uniform characteristics and an undeniable family resemblance in all of the countries that produce it. All appeal to the lowest common denominator when it comes to the tastes and appetites of their customers, and the degree to which the world's people resemble one another (as seen from within this set of values) is astonishing.

On the other hand, non-commercial cinema is free of any obligation to please the masses as a condition of its existence, and can orient itself most naturally toward the pure and unadulterated expression of artistic individuality. Free of the conventions of the pre-fabricated dream, it more closely approximates the physical and spiritual reality of its country of origin.

John Grierson in Montevideo, 1958. From left to right: Hugo Rocha, John Grierson, Danilo Trelles.

misma de su existencia, se presta más naturalmente a la expresión sincera y sin adulteraciones de la individualidad artística; libre de los convencionalismos del sueño prefabricado, suele acercarse más a la realidad física y espiritual de su país de origen. No ha de ser por casualidad que, en un momento crítico de su historia —ante la amenaza y luego la realidad atroz de la *blitzkrieg*— Inglaterra diera nacimiento a la escuela documental, expresión auténtica de las mejores reservas de su cultura y de su pueblo.

No ha de ser casual, tampoco, el surgimiento, en la Europa de la postguerra, de una pléyade de creadores para quienes resultaban estrechos los límites del cine comercial, tales como el sueco Arne Sucksdorff, el holandés Bert Haanstra, el belga Paul Haesaerts, los italianos Enrico Gras y Luciano Emmer, el checoslovaco Jirí Trnka, los franceses Nicole Vedrès y George Rouquier y tantos otros. Como tampoco ha de ser fortuito que países nuevos y pujantes, como Canadá, encuentren en el cine no comercial el más perfecto vehículo de autoexpresión, ante sí mismos y ante el mundo.

Uno de los valores admitidos de nuestra época es el de la potente influencia del cine sobre la mente y la sensibilidad de los pueblos. Estadistas, psicólogos, filósofos y críticos se han expedido en términos decisivos sobre esa cuestión. Es indudable la existencia de tal influencia, pero cabe preguntarse si no hay un malentendido en lo relativo al cine. Porque si se proclama la influencia del cine comercial, habría que poner el dictamen en tela de juicio; si el cine, aún en mínima parte, influyera sobre la mentalidad de sus espectadores, la humanidad, a través de seis décadas de un régimen invariable de sexo y violencia, se habrían trasmutado en una raza de sádicos y pervertidos.

¿No sería más razonable asumir que cuando se habla de la influencia del cine se piensa en las potencialidades del medio como instrumento cultural y educativo, potencialidades que están lejos de ser realizadas por el cine comercial? Se trata de una responsabilidad demasiado

It is no coincidence that, at a critical point in its history (before the threat and, later, the reality of the blitzkrieg) England gave birth to the documentary school—an authentic expression of the best its people and culture had to offer.

Nor is it an accident that, in postwar Europe, there emerged an illustrious group of artists for whom the limitations of commercial cinema were too narrow. They included Arne Sucksdorff (Sweden), Bert Haanstra (the Netherlands), Paul Haesaerts (Belgium), Enrico Gras and Luciano Emmer (Italy), Jirí Trnka (Czechoslovakia), Nicole Vedrés and George Rouquier (France), and many others. Nor is it a matter of chance that those in newly flourishing countries, like Canada, found in non-commercial cinema a perfect vehicle for expressing themselves, both before their own people and before the world.

One of the acknowledged attributes of our time is the prevailing influence of cinema on peoples' minds and sensibilities. Statisticians, psychologists, philosophers, and critics have spoken about this issue in no uncertain terms. The influence is undeniable, but it is worth asking whether there is, in fact, a misunderstanding when it comes to cinema. If it is the influence of commercial cinema that is being touted, this would put the judgment into question. If cinema influences the mental state of its spectators to even the slightest degree, humanity, after six decades of sex and violence, would have been transformed into a race of sadists and perverts.

Is it not more reasonable to assume that when speaking of the influence of cinema, what we really mean is the potential of the medium as a cultural and educational instrument, a potential that is far from the purview of commercial cinema? Producers and theater owners posit that this is too great a responsibility, after all, they argue, nobody goes to the movies to educate themselves.

grande: después de todo, alegan productores y exhibidores, nadie va al cine para educarse.

El cine comercial es hechura del público al cual se dirige; con el fin de halagarlo, de adivinar sus preferencias y satisfacerlas, procura no irritar a nadie, que es una manera de no conformar tampoco a nadie. Millones de personas frecuentan las salas de cine del mundo diariamente, pero mucho más son los millones que se abstienen de concurrir, porque el cine no les interesa, porque no puede ofrecerles nada digno de movilizarlos desde sus granjas, sus talleres o sus hogares. Uno de los descubrimientos de Grierson en su trabajo de pionero del cine documental, fue que existen más asientos en los clubes e instituciones cívicas de toda índole que en las salas de cine.

Este enorme público potencial requiere y espera otro tipo de cine: un cine más estrechamente vinculado con su vida, sus inquietudes y sus ideales, un cine que les ayude a encontrar su propio destino.

Todo arte es en el fondo un sistema convencional de signos que aluden a una realidad y dan de ella una imagen más o menos aproximada. El cine se acerca más que cualquier otro medio de expresión a una reproducción directa de la realidad, permite una percepción más exacta del misterioso mundo en que vivimos. Las formas, los colores, los sonidos del mundo y sus criaturas, aunque signos al fin, revelan mejor los mecanismos de registro; su clave es más accesible al espectador.

Mediante el cine, los pueblos del mundo pueden verse los rostros, oírse las voces; dialogar en el mejor sucedáneo de un lenguaje universal.

Publicado originalmente en la *Revista del Tercer Festival Internacional de Cine Documental y Experimental*, que organizó el Servicio Oficial de Difusión, Radiotelevisión y Espectáculos (SODRE), Uruguay, 1958.

SODRE

Commercial cinema is a product of the public for whom it is made, to flatter it, to guess its desires and satisfy them, while making sure not to offend, which is a way of not really satisfying, anyone. Many millions of people frequent the movie theaters of the world every day, but there are many millions more who do not take part because cinema holds no interest for them, because it cannot offer them anything decent that would get them to leave their farms, their workshops, or their homes. One of the discoveries made by Grierson in his work as a pioneer of documentary cinema was that there are more seats in clubs and civic institutions of all kinds than in movie theaters.

This enormous public potential needs and awaits another kind of cinema, a cinema more closely connected to life, its concerns and ideals, a cinema that helps the public find its true destiny.

All art is essentially a conventional system of signs that allude to a reality and create from it a more or less faithful image. Cinema comes closer than any other medium to expressing a direct reproduction of reality, and it enables more exact perception of the mysterious world in which we live. Though, in the end, they are merely signs. The forms, colors, and sounds of the world and its creatures better reveal themselves before recording mechanisms. Their key is made more accessible to the spectator.

By means of cinema, people of the world can see each other, hear each other's voices, and engage in dialogue through what is our best substitute for a universal language.

Originally published in the Magazine of the Third International Documentary and Experimental Film Festival organized by Servicio Oficial de Difusión, Radiotelevisión y Espectáculos [SODRE], Uruguay, 1958.

Claudio Salinas Muñoz and Hans Stange Marcus

The Founding of the Center for Experimental Film

Claudio Salinas Muñoz y Hans Stange Marcus

La fundación del Centro de Cine Experimental

En 1957 Sergio Bravo trabajaba en su primer cortometraje documental, *Mimbre*, luego de alejarse del Cineclub universitario. Rondaba ya en su cabeza la idea de constituir un centro de producción fílmica de manera sistemática y autónoma, pero esta pretensión chocaba con los obvios problemas de la realidad: infraestructura, presupuesto, apoyo. Dice Bravo:

> **Y sobrevino lo providencial: en junio de 1958 llegó a Chile John Grierson; fuimos a recibirlo a Los Cerrillos; le proyectamos nuestras primeras filmaciones. Su entusiasmo fue tal que ese mismo día nos recomendó**

In 1957, Sergio Bravo was working on his first documentary short, *Mimbre*, after parting ways with his university's cine-club.

Bravo had already been thinking about establishing a center for cinematic production in a systematic and self-supporting way, but the realization of this goal collided with the obvious problems presented by reality: infrastructure, budget, financial support. As Bravo says:

> But fortune intervened: John Grierson arrived in Chile in 1958; we went to pick him up at Los Cerrillos; we projected our first film works for him. He was

Pedro Chaskel and Héctor Ríos, *Venceremos* (*We Shall Overcome*, 1970).

al Departamento de Extensión Cultural de la Universidad de Chile... Después de una antesala de varios meses y previa intervención de Pablo Neruda en persona, fuimos recibidos por el secretario general [Álvaro Bunster], quien formalizó la ayuda de la Universidad de Chile al trabajo del Centro de Cine Experimental [CCE] con el préstamo de una pieza de 16 metros cuadrados, ubicada en el Departamento de Foto Cinematografía [que en 1957 estaba en la calle San Isidro].[1]

A pesar de que no se trata aún de una institución legalmente formalizada, con personalidad jurídica y patrimonio propio, Bravo escribe un acta de fundación fechada el 8 de julio de 1957. Los firmantes y, por tanto fundadores del CE, son: Bravo, Pedro Chaskel, Enrique Rodríguez y René Kocher (cineasta del Instituto Fílmico de la UC y colaborador de Rafael Sánchez). De todas formas, el trabajo del Centro está concentrado básicamente en la personalidad de Sergio Bravo. No se trata de un grupo de realizadores que emprendan proyectos paralelos o integrados, sino de un conjunto de colaboradores para los proyectos que Bravo dirige. El propio Chaskel señala sobre Bravo: "el Centro de Cine Experimental era él".[2]

Sergio Bravo contaba entonces con treinta años (había nacido en 1927). Había egresado de arquitectura en la Universidad de Chile y tenía ya filmado y compaginado *Mimbre*. Chaskel, también estudiante de arquitectura y algunos años menor, colaboraba en las tareas del Centro ligadas al montaje, la producción y la musicalización. Ambos provenían del Cineclub universitario. La universidad no solo proveyó el espacio físico para instalar los talleres de trabajo del CCE, sino también los fondos mínimos para la compra de película virgen y el pago del revelado de los negativos. Este dinero financiaba la producción de las películas, pero no pagaba salarios ni permitía financiar una estructura mayor. El Centro, por lo demás, a pesar de contar con este patrocinio del secretario general de la universidad, no era parte orgánica

so enthusiastic that he recommended us to the Department of Cultural Outreach at the University of Chile that very same day...After a waiting period of a few months and with Pablo Neruda intervening, in person, on our behalf, we were received by Secretary General Álvaro Bunster, who made the University's support of the Center for Experimental Film [Centro de Cine Experimental, or CCE] official by granting us use of a 16-square-meter space located in the Department of Cinematography.[1]

Though the Center was not an officially recognized entity with its own legal standing or assets, Bravo composed a founding act, dated July 8, 1957. The signatories, and therefore the founders of the CCE, were: Bravo, Pedro Chaskel, Enrique Rodríguez and René Kocher (a filmmaker from the University's Film Institute who collaborated with Rafael Sánchez). In any event, the work of the Center was basically created solely by Sergio Bravo. Rather than a collective of filmmakers who embarked on parallel or overlapping projects, its members were collaborators on projects directed by Bravo. Chaskel himself said of Bravo: "He was the Center for Experimental Film."[2]

At the time, Sergio Bravo was 30 years old (he was born in 1927). He graduated with a degree in architecture from the University of Chile and had already shot and edited *Mimbre*. Chaskel, also an architecture student and a few years younger than Bravo, collaborated with him on the Center's activities related to editing, production, and music. Both were formerly associated with the university's cine-club.

The university not only provided physical space for the CCE's studios, but the funds to purchase fresh film and develop negatives. This money financed the production of films, but did not cover salaries or allow for broader structures to be put into place. Despite the patronage of its Secretary General, the Center did not form an organic part of the university, and was not

de la misma, ni estaba adscrito a ningún departamento o facultad. Dice Chaskel en la entrevista con *Enfoque*:

> [Bravo] hizo un primer documental, *Mimbre*, con una Bolex que le prestó Leopoldo Castedo. A partir de ahí consiguió el apoyo de la universidad con el respaldo del secretario general, Álvaro Bunster. Le dieron unos pocos fondos y una sede y creó el Centro de Cine Experimental, conmigo y otras cinco personas más. En la práctica seguimos él y yo. Teníamos fondos, no para salarios, pero sí para producción. Sergio filmó *Días de organillo* (1958). Yo fui ayudante de todo, a pesar de que en los créditos aparezco como iluminador.[3]

El mismo Bravo relató la historia de esta fundación en el homenaje a los cincuenta años del Centro de Cine Experimental que se realizó en la Cineteca Nacional en 2007:

> A fines de 1957 pude montar una precaria instalación de trabajo en las bodegas de CIN EP, una productora perteneciente a Fernando Balmaceda y Armando Parot, donde por esos días, trabajaba como fotógrafo de documentales... En ese ámbito fue naciendo el Centro: surgió un grupo de amigos y colaboradores entusiastas: la escritora Teresa Hamel, las estudiantes Rocío Rovira, Paulina Brugnoli... Emilio Vicens que llegó con varias bobinas filmadas durante su viaje a la Antártica en el Año Geofísico Internacional (1956)..., el escritor Sergio Ampuero, el músico Fernando García, el poeta Fernando Pezoa-Soto... Algunos miembros del Cineclub universitario del que yo había sido expulsado a fines de 1956 por haberme atrevido a iniciar filmaciones al margen de los estatutos... También el fotógrafo Enrique Rodríguez y Daniel Urria, que fue el principal ejecutor en los trabajos de restauración de *El Húsar de la Muerte*... Incluso Pedro Chaskel, que era director de

associated with any particular department. In an interview that appeared in *Enfoque*, Chaskel says:

> (Bravo) made *Mimbre*, his first documentary, using a [spring-wound, 16mm] Bolex borrowed from Leopoldo Castedo. From there he secured support from the university with the backing of Álvaro Bunster, the Secretary General. They gave him a bit of money and a site and he established the Center for Experimental Film, with me and five other people. He and I were the ones to continue the work in practice. We didn't have the funds to pay ourselves, but production was covered. Sergio shot *Días de organillo* (1958). I assisted with everything, though I only received a credit for lighting.[3]

Bravo himself recounted the story of the Center's founding during the "Celebration of 50 Years of the Center for Experimental Film" held at the National Cinematheque in 2007:

> Towards the end of 1957, I was able to set up a primitive workshop in the cellars of CIN EP, a production company owned by Fernando Balmaceda and Armando Parot where I worked during those days as a documentary cinematographer...It was there that the Center was born: a group of friends and enthusiastic collaborators emerged: the writer Teresa Hamel, students Rocío Rovira and Paulina Brugnoli...Emilio Vicens, who arrived with a few reels shot on his trip to Antarctica during the Year of International Geophysics (1956)...the writer Sergio Ampuero, the musician Fernando García, the poet Fernando Pezoa-Soto...A few members of the university's cine-club, which had expelled me at the end of 1956 because I'd dared to make films outside of its guidelines...Also the photographer Enrique Rodríguez and Daniel Urria, the principal technician who worked on the restoration of *El Húsar de la*

ese cineclub... Al año siguiente [nos mudamos a] un espacio en el entretecho del edificio de la Casa Central [de la universidad], donde nos tocó cohabitar con la solemne maquinaria del reloj que marca la entrada principal.

Fragmento del libro de Claudio Salinas Muñoz y Hans Stange Marcus, *Historia del cine experimental de la Universidad de Chile 1957-1973*. Santiago, Uqbar, 2008.

1 Sergio Bravo, "Precisiones en torno al origen del Centro de Cine Experimental". Correspondencia con los autores.
2 Entrevista realizada por los autores a Pedro Chaskel, enero de 2007.
3 Víctor Briceño, *et. al.*, "Pedro Chaskel: Entre el pasado y el presente", en *Revista Enfoque*. Santiago, núm. 11, abril 1989, p. 16-19.[4]
4 Bravo, "50 años ya". Discurso en la Cineteca Nacional de Santiago de Chile, 2007.

Muerte... And even Pedro Chaskel, who was the Director of the cine-club...The university gave us a 16-square-meter space in the Department of Cinematography [located on calle San Isidro at the time]... and we moved the following year to a space in the attic above the university's primary offices, which we shared with the solemn mechanism of the clock that graces its main entrance...[4]

Excerpted from the book by Claudio Salinas Muñoz y Hans Stange Marcus, *Historia del cine experimental de la Universidad de Chile 1957-1973*. Santiago, Uqbar, 2008.

1 Sergio Bravo, "Precisiones en torno al origen del Centro de Cine Experimental." Authors' correspondence.
2 Interview of Pedro Chaskel, carried out by the authors, January, 2007.
3 Víctor Briceño, *et. al.*, "Pedro Chaskel: Entre el pasado y el presente," In *Revista Enfoque*. Santiago, Vol. 11, Apr. 1989, p. 16-19.
4 Bravo, "50 años ya." Speech at the Cineteca Nacional de Santiago de Chile, 2007.

Raúl Ruiz, *La maleta* (*The Suitcase*, 1963).

Raúl Ruiz, Or Anthropology's Trembling Images

Tarek Elhaik

Raúl Ruiz, o las imágenes trémulas de la antropología

Tarek Elhaik

Now let's make the effort of imagining a cinema which can reflect such a world. We can conceive a certain type of filming capable of treating each segment of the world and the objects it contains 'case by case.' Capable as well of letting us travel to the confines of creation through the simple juxtaposition of a small number of trembling images.[1]

Raúl Ruiz

This chapter meditates on the relation between form and image in the anthropologically informed work of late Chilean exile film artist and theorist Raúl Ruiz. Ruiz both drew and departed from anthropological theory and experimental ethnographic cinemas by painstakingly bringing into sharper focus an emerging ethos, figure of the human, and point of view. Ruiz's films and writings have contributed to and complicated the terms of these debates, as he too experienced and endured the turbulent post-1960s period, with its "modernization without modernity,"[2] life before and under dictatorship in Chile, then into exile in Paris after the 1973 coup. The primary goal of this chapter is to locate his work within a genealogy of film artists who have challenged both ethnographic and political cinema's modernism and counter-modernism. Modernism, it is often argued, inherits and wrestles with the Enlightenment figure of Man, of *anthropos*, by enduring the shock of modernity through a transcultural logic of montage. Countermodernism, on the other hand, prides itself in formulating an "anthropology beyond the human"[3] by delegating agency to non-human and non-Western forms of life, ontologies, cosmologies, and ecologies. Ruiz's oeuvre helps us understand how both modernist and anti-modernist positions are ultimately effects of the "blackmails of the Enlightenment,"[4] although it shares with both a distaste for anthropocentrism and the culture-nature dualism that underwrites them. But where avant-garde modernism decentered the human through the production of artificial forms—anthropomorphic projections and Man-Machine assemblages—anti-modernism begins with the idea that so-called "decolonial"[5] objects, beings, and points of view, uncontaminated by human agency and Western epistemologies, do exist in the world.

By creating a "perverse" ontology and poetics of cinema (Goddard, 2004) populated with all sorts of beings, Ruiz goes one step further, setting in motion a complex critique of anthropocentrism and opening a meandrous path between post-human fantasies and humanist politico-aesthetics. With one foot in the modern, Enlightenment problem-space of Man and the other in the protocomputational logic and *ars combinatoria* of Ramon Llull[6], his beloved 13th-century medieval philosopher, Ruiz emerges as a contemporary film artist. "Just as one can take up the 'modern' as an ethos and not a period, one can take it up as a moving-ratio…The contemporary is a moving-ratio of modernity, moving through the recent past and near future in a (non-linear) space that gauges modernity as an ethos already becoming historical."[7] Working against the grain of decolonial and counter-modernist traditions, the ethos that animates Ruiz's films signals a breakdown internal to the histories of experimental ethnographic film, indigenous cinema, and the anthropological imagination[8] in Latin America. Within his enormous output and vast filmography, I will only focus on three of his later short films: *Return of a Library Lover* (1985), *The Film to Come* (1997), and *The Gift* (2006). All three films are cine-philosophical works that interweave anthropological inquiry with the machinic and spectral capacities of the cinematic medium.

In his little-known super 8 mm short *The Return of a Library Lover*, Ruiz takes us on an oneiric journey into an enigmatic narrator's detours through Chile's turbulent political history. In the cine-essayistic tradition of time travel, Ruiz stages a narrator on a search for a "missing book" from his childhood. Aided by both meditative

Hagamos ahora el esfuerzo de imaginar un cine que pueda reflejar dicho mundo. Podemos concebir, en efecto, un tipo extremo de material filmado, capaz de tratar uno por uno los diferentes segmentos del mundo y las creaturas que lo habitan. Capaz también de hacernos viajar hasta los confines de la creación, con la simple yuxtaposición de un pequeño número de imágenes trémulas.[1]

Raúl Ruiz

Este capítulo reflexiona sobre la relación entre forma e imagen en la obra de naturaleza antropológica del cineasta y teórico chileno exiliado, y recientemente fallecido, Raúl Ruiz. Al mismo tiempo, el cineasta adoptaría y se apartaría de la teoría antropológica y del cine etnográfico experimental mediante un abordaje meticuloso de valores, figuras humanas y puntos de vista emergentes. Las películas y los escritos de Ruiz han contribuido, y también han complicado, los términos de estos debates, debido a su propia experiencia y resistencia del período turbulento posterior a los años sesenta, con su "modernización sin modernidad",[2] la vida previa y durante la dictadura chilena y luego el exilio en París tras el golpe de 1973. El objetivo principal de este capítulo es situar su obra dentro de una genealogía de artistas cinematográficos que desafiaron el modernismo y contramodernismo del cine etnográfico y político. De acuerdo a la discusión recurrente, el modernismo hereda y combate la figura del hombre (del *anthropos*) del Iluminismo mediante una tolerancia del choque de la modernidad a través de una lógica de montaje transcultural. Por otra parte, el contramodernismo se enorgullece de plantear una "antropología más allá de lo humano"[3] al delegar la acción a formas de vida no humanas y no occidentales, ontologías, cosmologías y ecologías. La obra de Ruiz ayuda a comprender cómo las posiciones modernistas y antimodernistas, en definitiva, son efectos de los "chantajes del iluminismo",[4] aunque comparta con estas el desagrado por el antropocentrismo y la dualidad cultura-naturaleza que las respaldan. Pero allí donde el modernismo de vanguardia descentró lo humano mediante la producción de formas artificiales —proyecciones antropomórficas y ensamblajes hombre-máquina—, el antimodernismo parte de la idea de que los objetos, seres y puntos de vista "decoloniales"[5] existen en el mundo, descontaminados por la acción humana y las epistemologías occidentales.

Mediante la creación de una ontología y poética cinematográfica "perversa", poblada por todo tipo de seres,[6] Ruiz va un paso más allá, poniendo en marcha una crítica compleja del antropocentrismo y abriendo un camino sinuoso entre las fantasías poshumanas y la estética política humanista. Ruiz emerge como un artista cinematográfico *contemporáneo* con un pie en el problema-espacio moderno e iluminista del hombre, y otro en la lógica protocomputacional y *ars combinatoria* de Ramon Llull[7] (su amado filósofo medieval del siglo XIII). "De la misma manera en que uno puede tomar lo 'moderno' como valor y no como período, uno puede tomarlo como un índice en movimiento... Lo contemporáneo es índice en movimiento de modernidad, moviéndose a través del pasado reciente y del futuro próximo en un espacio (no lineal) que interpreta a la modernidad como un valor en proceso de volverse histórico."[8] Operando a contrapelo de las tradiciones decoloniales y contramodernistas, los valores que animan los films de Ruiz señalan una ruptura interna respecto de las historias del cine etnográfico experimental, indígena y la imaginación antropológica latinoamericana.[9] Dentro de su filmografía enorme y vasta, me concentraré solo en tres de sus cortometrajes tardíos: *Le retour d'un amateur de bibliothèques* (1983), *Le film à venir* (1997) y *Le don* (2007). Los tres films son obras cinematográficas-filosóficas que

exercises and *siesta*, the narrator reaches a state of distraction conducive for this type of search. As he begins to wander through a vast universe of still and moving images, he eventually reaches a portal leading him to the eve of the fatal 1973 coup that would result in socialist President Allende's assassination and the onset of the murderous Pinochet dictatorship. As both the thickness of the enigma and futility of the search intensify, the film's seeming autobiographical and essayistic form begins to dissolve, de-subjectifiying the spectator's vision in the process. It is as if available film forms seem unable to contain the images generated by the anthropomorphic ghost gazing at Santiago's urban landscape. As the film progresses, an ontological and aesthetic mutation take place: the pink color of the long sought after missing book begins to saturate the vision of the time traveler, dragging us inside a world of hallucinations, narrow streets, libraries, and secret meetings in coffee shops. Not unlike Jorge Luis Borges's classic short story "The Ethnographer," in which the protagonist—an anthropologist haunted by his search for an intolerable secret—abandons his professional discipline to become a librarian, *The Return of a Library Lover* creates an unstable point of view, whose metamorphic and shape-shifting capacities are animated through restless migrations between forms. Like Borges's ethnographer whose existential ailments upon returning from fieldwork are treated by means of a vocational conversion, by becoming a librarian, Ruiz's library lover too remediates his autobiographical pact by converting autoethnographic film form into a proliferation of a peculiar species of images.[9] By interweaving Super 8 mm film and the affinities between field-work and film-work, by marking time through secret affinities between the bricolage of anthropology and the montage of cinema, the narrator's point of view engineers a fantastic "travel to the confines of creation through the simple juxtaposition of a small number of trembling images."[10]

Ruiz's alchemical experiments have consistently generated an anthropological cine-philosophy unmoored from cosmopolitan-nationalist image-making processes. It differs markedly, for instance, from the modernist tradition of 1920s *antropofagia* and its later 1960s iteration known as *Tropicalia*. About the geo-politics and "cannibal metaphysics"[11] of these art and film movements, Robert Stam and Ella Shohat note:

> Much later, the modernist movement came to inflect Brazilian cinema through the cultural movement called tropicalism, which emerged in Brazil in the late 1960s. Indeed, a Sao Paulo art historian recycles cannibalist tropes to suggest that anthropophagy continues to empower artists. Brazilian art of the twentieth century is a totemic banquet in which Father-Europe is being devoured.[29]

Like Brazilian modernism (and unlike European modernism), Tropicalism fused political nationalism with aesthetic internationalism.Indeed, Ruiz eschewed the militant options proposed by his fellow countrymen Patricio Guzman or Miguel Littín, or those of Grupo Cine Liberacion, or more forcefully by Glauber Rocha and Jean-Luc Godard in the much celebrated crossroads scene of *Vent D'Est* (1970). Whereas these "Tricontinental artists"[12] imposed on the viewer what they saw as an inevitable Third Worldist[13] Cinema in a permanent state of decolonization, Ruiz looked instead in another direction. He endured the urgency of the moment by fashioning a cinema at the margins of Third Cinemas, and with an ethos different from the tradition of politico-ethnographic films.[14] In contrast, his is a "shamanic cinema" animated by an anthropological cine-philosophy whose vocation is less to cure the malaise of the world and the *polis in crisis* than to approach obliquely those irreparable images and critical turning points humans ail from. For instance, the scene and images of the traumatic 1973 *coup de survive* in the mind of Ruiz's *Library Lover*. But the latter's search for the missing book generates not the anthropocentric point of view found in the songs of the people, as urged by Rocha, Godard, Guevara, and militant cinema in general, but precisely that of "trembling images" themselves. It is also in this oblique sense that one ought to follow Ruiz when he beautifully remarked that, "it is the type of the image produced that dictates film form, not the reverse."[15] Invoking certain Chinese paintings, Ruiz notes how these "communicate a pious indifference towards the human form and trembling respect for the landscape which contains it."[16]

This view from the point of images profoundly

entretejen indagaciones antropológicas con las capacidades maquínicas y espectrales del medio cinematográfico.

En su cortometraje poco conocido *Le retour d'un amateur de bibliothèques*, Ruiz lleva a su espectador en un viaje onírico a los desvíos de un narrador enigmático por la turbulenta historia política chilena. En la tradición de viaje temporal del cine-ensayo, Ruiz pone en escena a un narrador en busca de un "libro perdido" de su infancia. Ayudado por ejercicios de meditación y siestas, el narrador alcanza un estado de distracción conducente para este tipo de búsqueda. A medida que comienza a deambular por un universo vasto de imágenes fijas y en movimiento, termina por alcanzar un portal que lo conduce hasta las vísperas del golpe fatal de 1973 que resultaría en el asesinato del presidente socialista Allende y en el inicio de la dictadura sangrienta de Pinochet. Al mismo tiempo que el espesor del enigma y la futilidad de la búsqueda se intensifican, la forma aparentemente autobiográfica y ensayística del film comienza a disolverse, desubjetivando la mirada del espectador en el proceso. Es como si las formas cinematográficas disponibles fueran incapaces de contener las imágenes generadas por el fantasma antropomórfico que observa el paisaje urbano de Santiago. Una mutación ontológica y estética entra en juego a medida que el film avanza: el color rosado del tan buscado libro perdido comienza a saturar la visión del viajero temporal, arrastrando a su espectador dentro de un mundo de alucinaciones, calles estrechas, bibliotecas y encuentros secretos en cafeterías. A diferencia de "El etnógrafo", el cuento clásico de Jorge Luis Borges en el que el protagonista —un antropólogo acechado por su búsqueda de un secreto insoportable— abandona su disciplina profesional para ser bibliotecario, *Le retour d'un amateur de bibliothèques* crea un punto de vista inestable cuyas capacidades metamórficas y mutantes se animan mediante migraciones inquietas entre formas. Como el etnógrafo de Borges, cuyos padecimientos existenciales tras regresar de su trabajo de campo son tratados mediante un cambio vocacional al convertirse en bibliotecario, el amante de bibliotecas de Ruiz también remedia su pacto autobiográfico al convertir la forma cinematográfica autoetnográfica en una proliferación de una especie peculiar de imágenes.[10] Intercalando Super 8 y las afinidades entre trabajo de campo y trabajo cinematográfico, marcando el tiempo a través de afinidades secretas entre el bricolaje de la antropología y el montaje del cine, el punto de vista del narrador articula un viaje fantástico "hasta los confines de la creación, con la simple yuxtaposición de un pequeño número de imágenes trémulas".[11]

Los experimentos alquímicos de Ruiz han generado con consistencia una cine-filosofía antropológica desamarrada de los procesos de producción visual cosmopolitas y nacionales. Difiere en gran parte, por ejemplo, de la tradición modernista de la *antropofagia* de los años veinte y su repetición de los sesenta, conocida como *Tropicalia*. Robert Stam y Ella Shohat han señalado acerca de la geopolítica y la "metafísica caníbal"[12] de estos movimientos artísticos y cinematográficos:

> Mucho más tarde, el movimiento modernista terminó modificando el cine brasileño a través de un movimiento cultural llamado tropicalismo, que emergió en Brasil a fines de los sesenta. De hecho, un historiador de arte habitante de São Paulo recicla las formas caníbales para sugerir que la antropofagia continúa dando poder a los artistas: "El arte brasileño del siglo xx es un banquete totémico en el que se devora al Padre-Europa". El tropicalismo, al igual que el modernismo brasileño (y a diferencia del modernismo europeo), fusionó el nacionalismo político con el internacionalismo estético.

De hecho, Ruiz rehusó de las opciones militantes propuestas por sus compatriotas Patricio Guzmán o Miguel Littín, como aquellas del Grupo Cine Liberación o las aún más contundentes planteadas por Glauber Rocha y Jean-Luc Godard en la celebrada escena de la intersección de *Vent D'Est* (1970). Mientras estos "artistas tricontinentales"[13] imponían sobre el espectador lo que para ellos era un Cine Tercermundista[14] inevitable en un estado de descolonización permanente, Ruiz en cambio miraba en otra dirección. Resistió la urgencia del momento mediante la creación de un cine al margen del Tercer Cine, y con valores diferentes a los de los films de la tradición política-etnográfica.[15] En contraste, el suyo es un "cine chamánico"

informs Ruiz's re-appropriation of the term "shaman" from classic anthropology. The term shaman is remediated less as the redeemable ruin of a healing practice lost by the West and active in other non-Western cultures than as an expression of demanding ethical and spiritual "exercises" that take us to a "region inhabited by the ghosts of lost time" (Ruiz, 2005) In that region, a cinematic agent helps humans cross from one health state and frame of mind to another, creating in the process a contemporary Borgesian landscape composed of missing books and film fragments. While this shamanic cinema neither achieves a miraculous cure nor a messianic return to a pre-modern or non-anthropological order of things, it nonetheless attains a salutary "radical impressionism"[17] that creates tensions between plant, animal, and human forms under the umbrella of a contemporary *mathesis universalis*. To be sure, the term shaman indexes a modernist naming practice that places Ruiz alongside the wondrous cine-trance of avant-garde ethnographic filmmakers such as Maya Deren and Jean Rouch. Yet, Ruiz's location is contemporary in that it doesn't begin with a cross-cultural translation of trance rituals for disenchanted moderns: he throws the whole cinematic apparatus into a state of disorder, as attested by some of the mysterious neurological tremors overtaking some of his characters and tableaux vivants. These tremors create both a spectatorial malaise and perverse pleasure. This restless ethos and neuro-cinematic attitude "threatens" the stable historical identities of both viewers and protagonists, overwhelmed by an incurable malady. This threat and malady, a distant *La Jetee*-like voice-over clamors in the *The Hypothesis of the Stolen Painting* (1979), is called "ethnographic erudition."

Against the ruined ground of modernist anthropology, Ruiz's *The Gift* (2006) and *The Film to Come* (1997) continue the film artist's ethnographically erudite search for cinematic enigmas. In both these short films, Ruiz renews his vows with combinatorial analysis (Ramon Llull), machine thinking (camera), and a conceptualization of the image derived from medieval philosophy (icon). In the former, in particular, the critical politics of *The Gift* are also brought to bear upon a complex interplay of the sayable and the visible, as well as on an intimate link between the poetics of cinema and the techne of an anthropological image-world fashioned through a "technology of enchantment and enchantment of technology."[18]

An experimental narrative commissioned for the 60th anniversary of the Cannes Film Festival, *The Gift* features an anthropologist and her blind uncle sitting in a moving theater and viewing images unfolding on a screen. Her uncle tells her of a story that took place half-a-century ago, in Chile, near the border, in the iconic Atacama region. The story is of a bishop who once gave a gift to the Coya Indians, a community historically indigenous to the region.

"A gift?" the anthropologist eagerly asks.

"Well, two, in fact," the blind uncle adds. "A 16mm film projector and a radio. The bishop thought that such a gift was sure to enchant them."

"They didn't like it?" the anthropologist wondered, as if entitled to weigh in with theoretical lessons learned from her fieldwork.

"No idea. They didn't even open the crates," the uncle calmly responds.

"True, the Coya aren't very expressive.

Margot Marguerite and Raúl Ruiz during the shooting of/en el rodaje de *Le Film à Venir* (*The Film to Come*, 1997).

impulsado por una cine-filosofía antropológica cuya vocación no es tanto curar el malestar del mundo y de la *polis en crisis*, sino aproximarse oblicuamente a esas imágenes irreparables y los puntos de inflexión críticos que aquejan a la humanidad. Por ejemplo, la escena y las imágenes del golpe traumático de 1973 *sobreviven* en la mente del amante de bibliotecas de Ruiz. Pero su búsqueda del libro perdido no genera el punto de vista antropocéntrico de las canciones del pueblo instadas por Rocha, Godard, Guevara y el cine militante en general, sino el de las mismas "imágenes trémulas". En este sentido oblicuo se debería, a su vez, seguir a Ruiz cuando realizó la bella declaración de que "es el tipo de imagen producida lo que determina la narración, y no lo contrario".[16] Al invocar ciertas pinturas chinas, Ruiz observa como estas "exhiben una semejante indiferencia piadosa hacia la forma humana, lo mismo que un respeto febril por el paisaje que la contiene".[17]

Esta visión desde el punto de las imágenes in-forma profundamente la reapropiación de Ruiz del término "chamán" de la antropología clásica. El término chamán no es remediado como la ruina redimible de una práctica de curación perdida en Occidente, pero activa en otras culturas no-occidentales, sino como la expresión de "ejercicios" éticos y espirituales demandantes que conducen a una "región habitada por los fantasmas del tiempo perdido".[18] En esa región, un agente cinematográfico ayuda a los humanos a cruzar de un estado de salud y un cuadro mental a otro, creando un paisaje borgeano contemporáneo de libros perdidos y fragmentos cinematográficos en el proceso. A pesar de que este cine chamánico no descubre una cura milagrosa ni un regreso mesiánico a un estado de cosas premoderno o no-antropológico, logra un beneficioso "impresionismo radical"[19] que crea tensiones entre formas vegetales, animales y humanas bajo el paraguas de una *mathesis universalis* contemporánea. Sin lugar a dudas, el término chamán señala una práctica de nomenclaturas modernistas que sitúan a Ruiz a la par del asombroso cine-trance de cineastas etnográficos de vanguardia como Maya Deren y Jean Rouch. No obstante, la ubicación de Ruiz es contemporánea en el sentido que no comienza con traducción intercultural de los rituales de trance para personas modernas desilusionadas: el cineasta arroja todo el aparato cinematográfico a un estado de desorden, reflejado en los ataques neurológicos misteriosos sufridos por algunos de sus personajes y *tableaux vivants*. Estos ataques crean tanto un malestar como un placer espectatorial perverso. Estos valores inquietos y la actitud neurocinematográfica "amenaza" la estabilidad de las identidades históricas de tanto espectadores como protagonistas, superados por un malestar incurable. De acuerdo a lo clamado por una voz en *off* distante, similar a la de *La jetée* en *L'hypothèse du tableau volé* (1979), esta amenaza y malestar se llama "erudición etnográfica".

Frente al terreno en ruinas de la antropología modernista, las películas de Ruiz *Le don* (2007) y *Le film à venir* (1997) continúan su búsqueda etnográfica erudita de enigmas cinematográficos. En ambos cortometrajes, Ruiz renueva sus votos mediante análisis combinacional (Ramón Llull), pensamiento de máquina (cámara) y una conceptualización de la imagen derivada de la filosofía medieval (ícono). En el primer cortometraje, particularmente, las políticas críticas son puestas en circulación mediante una compleja interacción de lo decible y lo visible, al igual que a través de un vínculo íntimo entre las *poéticas* del cine y la *techne* de un mundo visual antropológico confeccionado mediante una "tecnología de encantamiento y un encantamiento de la tecnología".[20]

Le don, una película narrativa experimental encargada para el 60 aniversario del Festival de Cannes, presenta a una antropóloga y a su tío ciego sentados en un cine viendo imágenes en la pantalla. Su tío le cuenta una historia ocurrida hace medio siglo en Chile, cerca de de la frontera en la región icónica de Atacama. Es la historia de un obispo que le presentó un don a los coya, una comunidad indígena histórica de la región.

"¿Un don?", pregunta con interés la antropóloga.

"Bueno, en realidad, dos", añade el tío ciego. "Un proyector de 16 mm y una radio. El obispo creía que semejantes dones los deleitarían."

"¿No les gustó?", pregunta la antropóloga, como autorizada a aportar las lecciones aprendidas en su experiencia de campo.

"Ni idea. Ni siquiera abrieron las cajas", responde el tío con calma.

"Ciertamente, los coya no son muy expresivos. Son de esa manera", añade la antropóloga con

They're like that," adds the anthropologist in a detached ethnographic present.[19]

"Not one sign of gratitude, not a smile! One week later, a traveler told us that he personally saw the Coya sharing out pieces of the projector. Oh God! They had set fire to the radio and danced as it burned," the uncle humorously explains.

"Primitive communism. They often do that. Then what?" adds the anthropologist with a mixture of curiosity and expertise.

"Two years had passed. We returned and discovered an amazing sight! You won't believe this. They had rebuilt the projector. But in wood, bit by bit. They had rebuilt our other gift too. The radio. They had made a giant radio. And the radio had become a movie theater!" added the uncle, as he drew closer to his niece, tenderly caressing her long curly hair, pulling out, as in a magician trick, paper butterflies brimming with bright, yellow, blue, and red color.

"I knew the Pita Indians in the Upper Orinoco did that. I had no idea the Coya did that, too. They never do that," the ethnographer adds, eager to create analogies and comparisons.

"They led us inside the 'Radio Temple' where they had put the wooden projector. And they showed us a film."

"What film?"

"*Casablanca*, with Ingrid Bergman. And so we attended a screening of *Casablanca*. When it ended it was three minutes later."

"Three minutes? That reminds me that I have to go. See you tomorrow," sighed the anthropologist as she left the theater. "Shall I take you home?"

Uncle: "Come on, I live here."

Anthropologist: "That's right, I always forget." Then, suddenly switching from French to English, she adds: "The Coya made you drink a special kind of tea, didn't they. They always do that. They are used to hallucinogenics. Were you already blind at the time?"

Uncle: "No, I went blind after the screening but there's not relation. I went blind and became an atheist at the same time."

Apprehensive, the anthropologist turns her gaze towards the screen and signs the Christian cross on her torso, and leaves the theater.

As the techno-cultural gift exchange narrative unfolds, a bird's-eye-view shot reveals images of the mountainous landscapes nearby the Atacama region, iconic for also being the site where Pinochet ordered the burial of tortured and murdered dissidents. The flux of images on the screen goes on, interrupting the classic shot and counter-shot strategy framing the conversation between the blind uncle and the didactic anthropologist. The three-minute long short ends with a large-scale ritual ceremony held on an open field that uncannily inverts the scene taking place inside the movie theater. Hundreds of members of the Coya community run towards the screen and present the viewer with a human-size movie camera carved in wooden inanimate matter. As the title suggest, Ruiz is not only clearly playing with the complex registers of this important anthropological concept, but he is also once again linking the notion of gift economy to the question of the image so crucial in his work. The reference is hardly surprising given the conceptual importance accorded to the gift by post-structuralist intellectuals and artists[20]. As attested by his earlier collaboration with Pierre Klossowski, the exile Ruiz clearly belonged to this milieu. As in *The Return of a Library Lover*, the inference to the 1973 coup is oblique, as a subtle economy emerges between ethnographic cinema and its multiple doubles, between the anthropologist and her native subjects, complicating as it were the usual dichotomy between gift and exchange economies, indeed the relation between iconicity and image. Gift, in the non-utilitarian sense articulated by Marcel Mauss in his eponymous classic book, as a process that guarantees the circulation and valuation of objects, goods, solidarities, and ties at the margins of the exchange mechanisms of market capitalism, and industrial cinema Ruiz no doubt implies. *Economy* in the double, early medieval sense of image and icon, *eikon* and *oikos*, pointing to "theoretical issues, such as relationships, mimesis, the line, the imaginal voice, and the transfiguration of form, and on the other, political issues such as pedagogy, strategy, and the appropriation of territory. These two sets of issues define the operational field of the concept of *economy* as it was applied to the image and the icon. For such is the ambivalence of the question posed by the terms *eikon* and *oikonomia:* in question is the natural image and the fate of the artificial image."[21]

At once ethnographic and anti-ethnographic,

Raúl Ruiz, *Le Film à Venir* (*The Film to Come*, 1997).

Raúl Ruiz, *Le retour d'un amateur de bibliothèques*
(*El regreso de un ratón de biblioteca/The Return of a Library Lover*, 1983)

un tiempo presente etnográfico indiferente.[21]

"Ni un signo de gratitud, ¡ni siquiera una sonrisa! Una semana más tarde, un viajero nos comentó que vio a los coya compartir partes del proyector. ¡Oh, Dios! Habían prendido fuego a la radio y bailado mientras se incineraba", explica con humor el tío.

"Comunismo primitivo. Hacen eso a menudo. ¿Y luego qué?", pregunta la antropóloga con una mezcla de curiosidad y pericia.

"Al regresar dos años más tarde descubrimos una imagen asombrosa. No vas a creerlo. Habían reconstruido el proyector. Pero en madera, pieza por pieza. También habían reconstruido nuestro otro don, la radio. Habían hecho una radio gigante. ¡Y la radio se había vuelto una sala de cine!", añadió el tío, mientras se arrimó a su sobrina para acariciar su cabello largo y enrulado y sacar de él mariposas de papel de color amarillo, azul y rojo brillante, como en un truco de magia.

"Sabía que los indios pita del Orinoco hacían eso. Pero no sabía que los coya también lo hiciesen. Nunca hacen cosas así", añade la etnógrafa, dispuesta a establecer analogías y comparaciones.

"Nos condujeron dentro del 'Templo de la Radio' donde habían colocado el proyector de madera y nos mostraron una película."

"¿Qué film?"

"*Casablanca*, con Ingrid Bergman. De modo que asistimos a una proyección de *Casablanca*. Cuando terminó, habían pasado tres minutos."

"¿Tres minutos? Eso me recuerda que debo irme. Nos vemos mañana", susurra la antropóloga mientras abandona el cine. "¿Te llevo a casa?"

El tío: "Vamos, si vivo aquí".

La antropóloga: "Es verdad. Siempre me olvido". Luego, pasando súbitamente del francés al inglés, añade: "Los coya te hicieron beber un té especial, ¿no es cierto? Siempre lo hacen. Están acostumbrados a los alucinógenos. ¿Ya eras ciego en ese entonces?".

El tío: "No, perdí la vista luego de la proyección, pero no hay relación entre ambos hechos. Perdí la vista y me volví ateo al mismo tiempo".

Con cierto nerviosismo, la antropóloga gira su mirada hacia la pantalla y se persigna sobre su pecho, para finalmente abandonar el cine.

Mientras se desarrolla la narración acerca del don tecnológico-cultural, un plano aéreo muestra imágenes del paisaje montañoso cercano a la región de Atacama, sitio simbólico a su vez por tratarse del lugar donde Pinochet ordenó el entierro de los disidentes torturados y asesinados. El flujo de imágenes continúa en pantalla, interrumpiendo el tradicional plano y contraplano que encuadra la conversación entre el tío ciego y la antropóloga didáctica. El cortometraje de tres minutos de duración concluye con una ceremonia ritual de gran despliegue llevada a cabo a campo abierto que invierte asombrosamente la escena de la sala de cine. Cientos de miembros de la comunidad coya corren hacia la pantalla y presentan ante el espectador una cámara de cine de tamaño real tallada en madera. Tal como sugiere el título del film, Ruiz no solo juega con los registros complejos de este concepto antropológico de peso, sino que también vincula una vez más la noción de economía del don con el interrogante de las imágenes, tan cruciales en su obra. La referencia no es sorprendente dada la importancia conceptual otorgada al don por los intelectuales y artistas postestructuralistas.[22] Según lo demuestra su colaboración previa con Pierre Klossowski, el exiliado Ruiz pertenece a este entorno. Al igual que en *Le retour d'un amateur de bibliothèques*, la inferencia al golpe de 1973 es oblicua, mediante una economía sutil emerge entre el cine etnográfico y sus múltiples dobles, entre la antropóloga y sus sujetos nativos, complicando de paso la dicotomía usual entre la economía del don y la economía de intercambio, además de la relación entre iconicidad e imagen. El don, en el sentido no utilitario articulado por Marcel Mauss en su libro homónimo clásico, es un proceso que garantiza la circulación y valuación de objetos, bienes, solidaridades y lazos en los márgenes de los mecanismos de intercambio del capitalismo de mercado y, sin duda según Ruiz, del cine industrial. *Economía* en el sentido doble y medieval de imagen e ícono, *eikon* y *oikos*, que apunta a "cuestiones teóricas como las relaciones, mímesis, la línea, la voz imaginal, la transfiguración de la forma y, por otro lado, a cuestiones políticas como la pedagogía, estrategia y la apropiación territorial. Estos dos conjuntos de cuestiones definen el campo operacional del concepto de economía tal como fue aplicado a la imagen y al ícono. Tal es la ambivalencia de

the polysemous tale of the blind uncle sharing his story with his niece is slippery. Ruiz sets in motion a numbers of operations. The Coya are able to be re-animated through complicity with a film artist whose staging of a camera stripped of its reproduction capacities nonetheless enables a creative act to take place, making the Coya's ambivalent status within the Chilean territorial state more visible, overflowing and de-territorializing the Atacama border region. Moreover, the iconography of the butterflies unearthed by the uncle from his niece's hair is enigmatic. It seems to point to a survival of imagery and healing practices from the medieval concept of the image and the Evil Eye. Perhaps, the moral of this anti-ethnographic story and the ethical lessons to be learned from *The Gift* hinges on the multiple misunderstandings enacted during cross-civilizational and techno-mediated encounters. Misunderstanding that indeed not necessarily precipitate an effect that annihilates the complacency of self-other dualisms characteristic of classic anthropology and ethnographic cinema. Perhaps, Ruiz is alluding, quite obliquely once again, to traumatic historical events—from the *Conquista* to Pinochet—that plunges us into an overwhelming sea of wondrous and fascinating images towards which we have to gauge, dose, and measure our sense of fascination and detachment, of distance and proximity. Perhaps, the blindness and the butterflies in the story are effects less of a punishment that would be the outcome of a cross-cultural and post-colonial misunderstanding, than a healing process of forgiveness achieved through repetitive creative acts between these two great modern inventions that are cinema and anthropology. Rather than demanding from us to see ourselves as ideological prisoners in Plato's Cave and rather than wallowing in post-colonial guilt, the gift offered by the Bishop and returned by the Coya as a doppleganger indexes a wondrous, perverse pleasure: to both face up to and cast away the Evil Eye haunting techno-mediated colonial encounters. This forgiveness, we are encouraged to believe, is mediated and hosted under the aegis of the modern theatrical form and dimmed lights of the movie theater, during the generous duration of a three-minute screening. Taking place neither in an ideological cave nor in a militant political assembly, the traumas of history are treated through a wondrous alliance between anthropology, philosophy, and cinema, projected on a screen, constituting thus politics, ethics, and aesthetics to come. Intolerable moving ratios of light and darkness, of goodness and evil eye, of forgiveness and punishment, live on in our contemporary world. Incurable, they are nonetheless made more tolerable by perversely sensing, inhabiting, creating, and learning from what Ruiz once called an "auto-poetic penumbra":

> But this is an Evil Eye. In his treatise *On Fascination*, Henry of Aragon (1384–1434), the 15th or 16th Marquis of Villena, known as The Magician, thought he was able to assert that the Evil Eye, in order to spring into action, required our complicit gaze: so as to fall victim to the Evil Eye, there must first be a wish for evil, in our gaze, our malicious look. In fact, it is because King Charles II, "the bewitched," wished for evil, according to the witch's verdict, that the latter was able to enter the prognathous King's brain—rendering him blind to the things of this world, and turning him into a lover of butterflies and baubles.[22]

Also an experimental narrative short, *The Film to Come* relies more on mystical philosophy and Ruiz's vision for a "shamanistic cinema." The short has a narrator telling us about a "strange philantropical secret society" that has been in existence for seven years at a certain building. Its members, Philokinetes, devote their energy and money to studying and promoting a fragment of film they call "Le Film A Venir." Not unlike his early film *The Return of a Library Lover*, in *The Film to Come*, the film viewer accompanies the narrator as he seeks the missing fragment. The journey is meandering and circular, enunciated from a position that is not yet a modern point of view and conical perspective, in this case suggesting, indeed, a reliance on the folds of Baroque aesthetics. The fragment runs for 23 seconds and is in a loop. Thus projected, it can last for hours, days, even years. Apparently, after viewing this fragment one can become somewhat enlightened, and in a deep hypnotic state, brought about by over-repetition of the revealing fragment. As the narrator says: "Once you reach this state, you

la cuestión planteada por los términos *eikon* y *oikonomia*: la imagen natural y el destino de la imagen artificial están en cuestión". [23]

El relato polisémico, al mismo tiempo etnográfico y antietnográfico del tío ciego que comparte su historia con su sobrina es escurridizo. Ruiz pone en marcha una serie de operaciones. Los coya son capaces de ser reanimados mediante la complicidad con un artista cinematográfico cuya representación de una cámara destripada de sus capacidades de reproducción sin embargo posibilitan un acto creativo: visibilizar el estatus ambivalente de los coya dentro del territorio chileno, desbordando y desterritorializando la región fronteriza de Atacama. Más aún, la iconografía de las mariposas exhumadas del pelo de la sobrina por el tío es enigmática. Parece señalar a una sobrevivencia de imágenes y prácticas de sanación tomadas de la conceptualización medieval de la imagen y del mal de ojos. En una de esas, la moraleja de esta historia antietnográfica y las lecciones éticas que se desprenden de *Le don* tienen que ver con las múltiples confusiones llevadas a cabo durante los encuentros interculturales y con tecnología de por medio. Confusiones que, de hecho, no precipitan necesariamente un efecto capaz de aniquilar la complacencia de los dualismos *uno mismo*-otro característicos de la antropología clásica y del cine etnográfico. Tal vez Ruiz alude, nuevamente de manera bastante oblicua, a acontecimientos históricos traumáticos —desde la Conquista hasta Pinochet— que sumergen al espectador en un mar avasallante de imágenes asombrosas y fascinantes con las que uno debe medir y dosificar su sentido de fascinación y desapego, de distancia y proximidad. Es posible que la ceguera y las mariposas de la historia sean menos efecto de un castigo resultante de una confusión intercultural y postcolonial, que un proceso sanador de perdón alcanzado mediante actos creativos repetitivos entre estas dos grandes invenciones modernas que son el cine y la antropología. En vez de demandar al espectador que se vea a sí mismo como prisionero ideológico de la caverna de Platón, y en vez de regodearse en la culpa postcolonialista, el don ofrecido por el obispo y devuelto por los coya en forma de *doppelgänger* indica un placer asombroso y perverso: enfrentar y expulsar la amenaza del mal de ojo en un encuentro colonial mediado por la tecnología. Esta absolución, tal como el público es alentado a creer, está mediada y encuadrada dentro de la tutela de la forma cinematográfica moderna y de las luces tenues de la sala de cine en la duración generosa de una proyección de tres minutos. Al no estar situadas ni en una cueva ideológica ni en una asamblea política militante, los traumas de la historia son tratados mediante una alianza maravillosa entre antro-pología, filosofía y cine; proyectados en una pantalla, y por lo tanto constituyendo la política, ética y estética a venir. Relaciones intolerables de luz y sombra, de bondad y mal de ojo, de perdón y castigo conviven en nuestro mundo contemporáneo. Si bien incurables, son vueltas más tolerables por una perversidad en la sensación, el habitado, la creación y el aprendizaje de lo que Ruiz una vez llamó "penumbra autopoética":

> Pero este es un mal de ojo. En su *Tratado de la fascinación*, Enrique de Aragón (1384-1434), el quinceavo o decimosexto Marqués de Villena, conocido como El Mago, creyó ser capaz de afirmar que el mal de ojo requería nuestra mirada cómplice para entrar en acción: de modo que para ser víctima del mal de ojo primero debe existir un deseo para el mal en nuestra mirada, en nuestra mirada maliciosa. De hecho, fue debido a que el rey Carlos II, "el hechizado", anhelaba el mal (según el veredicto de la bruja) que esta última pudo entrar al cerebro prognato del rey, dejándolo ciego ante las cosas de este mundo y volviéndolo un amante de mariposas y baratijas.[24]

Le film à venir, otro cortometraje narrativo experimental, recae en la filosofía mística y en la visión de Ruiz por un "cine chamánico". El cortometraje tiene un narrador que habla sobre una "extraña sociedad filantrópica secreta" que existe hace siete años en un edificio determinado. Sus miembros, los filokinets, destinan su energía y dinero al estudio y promoción de un fragmento de película que llaman "Le film à venir" [el film por venir]. En *Le film à venir*, a diferencia de *Le retour d'un amateur de bibliothèques*, el espectador acompaña al narrador en su búsqueda del fragmento perdido. El recorrido es sinuoso y circular, enunciado desde una posición que no es aún un punto de vista moderno y una perspectiva

can see, so they say." The next section of the film is a watershed: for the narrator is now a different voice, shifting again like in a *Return of a Library Lover*, and telling us that the fragment has been stolen and the Philokinetes were now in a deep state of agitation. The spectator is also shown a large book of apocryphal wisdom read continuously by the Philokinetes, hermetically titled *Double Book of the Dancing Mysteries*. The narrator tells us that knowledge derived from this book of "mumbo-jumbo and untruths" leads the Philokinetes to believe that cinema had a life independent to humans. Cinema, they said, is "the primeval soup of a new life-form. There, will emerge pure screening creatures, or non-topical beings. Vast sets of loops, from which everyone would own a short endless return to self." Later, the Philokinetes claim that the lost fragment was found by the narrator's daughter, an event that sparks off long feasts and banquets. The narrator's voice changes again as he dies whilst overlooking two priests undergoing a solemn leafing through the Double Book, after they have taken a vow of illiteracy. The narrator's soul has now run away to a cinema, but more importantly, it had become a part of the fragment entitled *The Film to Come*.

Ruiz has generated unstable images, points of view, and sites for reassembling or creating new concepts (the task of philosophy), as well as for experiencing and experimenting with sensations (the task of art) specific to the modern anthropological problem of *anthropos*, or the human thing. Ruiz has particularly been driven by a relentless commitment to giving form to and to making sense of the limits of the human, that finite and (needless to say) encultured techno-mediated being suffering from too many doubles, dopplegangers, hallucinations, and images of itself. His multi-sited and errant inclinations have often led them to prime the existential and ethical registers of the image over the cross-cultural horizons of subjectivity characteristic of ethnographic cinema. In his work, the modern problem of *el Hombre* is always doubling as a non-ideological use of the cinematic apparatus. His at once ethnographic and anti-ethnographic images and conceptual exploration complicate the classic questions of the self-representation of so-called non-Western peoples, languages, and cultures routinely shown by cultural anthropologists and/or indigenous peoples. Ruiz's films test the *human* through a heretic use of the moving image and the cinematic apparatus. A counter-point to the moralist militant-images of political cinemas and modernist experimental ethnographic films, Ruiz has been practicing a cine-philosophy through the medium of "trembling images" and often by adopting a mixture of media and formats

Margot Marguerite at shooting of/en el rodaje de *Le Film à Venir* (*The Film to Come*,1997).

cónica, lo que sugiere en este caso una dependencia en la estética barroca. El fragmento dura 23 segundos y aparece en *loop*. Por lo tanto, proyectado puede durar por horas, días, incluso años. En teoría, luego de ver este fragmento es posible volverse en cierta forma iluminado, y entrar en un estado de hipnosis profunda instado por la sobrerrepetición del fragmento revelador. Tal como dice el narrador: "Una vez alcanzado este estado, uno puede ver, como dicen". La siguiente sección del film es un punto de inflexión: el narrador cambió de voz, cambiando como en *Le retour d'un amateur de bibliothèques* y avisando que el fragmento ha sido robado y los filokinets se encuentran en estado de agitación. También se le muestra al espectador un gran libro apócrifo de sabiduría que es leído continuamente por los filokinets, titulado herméticamente *Libro doble de los misterios danzante*. El narrador dice que el conocimiento extraído de este libro de "palabreríos y falsedades" ha llevado a los filokinets a creer que el cine tiene una vida independiente de la humana. El cine, dicen, es "la sopa primordial de una nueva forma de vida. De allí, emergerán criaturas puras de la pantalla, o seres no tópicos. Muchos sets de *loops*, mediante los que cada uno poseería un breve sinfín a uno mismo". Más adelante, los filokinets sostienen que el fragmento perdido fue hallado por la hija del narrador, un acontecimiento que desata grandes festines y banquetes. La voz del narrador cambia nuevamente luego de que este muere al observar a dos sacerdotes que hojean solemnemente el *Libro doble*, después de hacer un voto de analfabetismo. El alma del narrador ha regresado al cine, pero, más esencialmente, se ha vuelto parte del fragmento titulado *Le film à venir.*

Ruiz ha generado imágenes, puntos de vista y sitios inestables para el reensamblaje o la creación de nuevos conceptos (tarea de la filosofía), al que igual que para vivenciar y experimentar con sensaciones (tarea del arte) específicas del problema antropológico moderno del *anthropos* o la cosa humana. Ruiz ha sido impulsado especialmente por un compromiso implacable para dar forma y sentido a los límites humanos; ese ser tecno-mediado, finito y culturalizado que padece demasiados dobles, alucinaciones e imágenes de sí mismo. Sus inclinaciones multisitio y errantes lo han llevado a menudo a privilegiar los registros existenciales y éticos de la imagen sobre los horizontes interculturales de subjetividad característicos del cine etnográfico. En su obra, el problema moderno del hombre se multiplica mediante el uso no ideológico del aparato cinematográfico. Sus imágenes, al mismo tiempo etnográficas y antietnográficas, y su exploración conceptual complican las preguntas clásicas de la autorrepresentación de personas, idiomas y culturas llamadas no occidentales, exhibidas por antropólogos culturales o personas indígenas. Las películas de Ruiz ponen a prueba lo *humano* a través de un uso herético de las imágenes en movimiento y del aparato cinematográfico. Como contrapunto a las imágenes militantes y moralistas del cine político y los films etnográficos experimentales modernos, Ruiz ha venido llevando adelante una cine-filosofía a través del medio de "imágenes trémulas" y, a menudo, adoptando una mezcla de formatos (desde Super 8 a 16 mm, 35 mm y video). El resultado ha sido una serie de experi-mentos alquímicos y una disolución gradual de fronteras bien custodiadas entre el cine narrativo y el no narrativo. No es coincidencia que otro pensador astuto y de enfoque antrolopológico, el cineasta y artista brasileño Arthur Omar,[25] haya realizado un ensayo audiovisual sobre Ruiz con el título poético y hermético de *O livro de Raul* (1995). La amistad de Omar hacia Ruiz hace pensar, una vez más, en la profunda conexión entre la *filia* del cine y la filosofía practicada bajo el signo de una antropología radicalmente transfigurada. Al insistir en los matices políticos y poéticos de la imagen en movimiento de Ruiz, el tributo de Omar ubica a su amigo en una situación y un entorno intelectual que ha amparado una sospecha hacia las narrativas grandilocuentes de liberación y emancipación. Ruiz es mostrado como un cine-filósofo extemporáneo que intentó, una y otra vez, separarse de la izquierda, más allá de jamás haber renunciado a su membresía. Si la convergencia de la antropología moderna y las vanguardias históricas han a menudo derivado en el desdibujado asombroso e inspirador de las fantasías nacionalistas y cosmopolitas (que ponen en juego implacables remedios, hibridizaciones y traducciones culturales entre el viejo y el nuevo mundo), en las imágenes trémulas de Ruiz, sin embargo, una antropología futura más allá del modernismo y contramodernismo continúa en gestación.

(from Super 8mm, to 16mm, to 35mm, to video). The outcome has been a series of alchemical experiments and a gradual dissolution of well-patrolled borders between non-narrative and narrative film forms. It is no accident that another astute and anthropologically informed thinker—the Brazilian film and installation artist Arturo Omar[23]—had made a moving film-essay on Ruiz, poetically and hermetically titled *O Livro de Raul* (*The Book of Raul*, 1995). Omar's friendship with Ruiz reminds us, time and again, of the deep connection between the *philia* of cinema and philosophy practiced under the sign of a radically transfigured anthropology. By insisting on Ruiz's nuanced politics and poetics of the moving image, Omar's tribute locates his friend in a situation and intellectual milieu that harbored a suspicion towards grand narratives of liberation and emancipation. Ruiz is shown as an untimely cine-philosopher who attempted, time and again, to secede, although never abdicating his membership to the Left. If the convergence of modernist anthropology and the historical avant-gardes often resulted in uncanny and inspiring blurring of nationalist and cosmopolitan fantasies, activating relentless remediations, hybridizations, and cultural translations between Old and New Worlds, in the trembling images of Ruiz, however, an anthropology to come beyond both modernism and counter-modernism continues to be brewing.

1 Raúl Ruiz, *Poetics of Cinema*, (Paris: DisVoir, 2005), 90. (Italics, my emphasis). This book is the outcome of a conversation initiated by Alberto Moreiras and Frederic Jameson in the form of a series of six lectures given by Ruiz at Duke university in 1994. For more background see also the excellent online conversation "The Directors Cut - Raul Ruiz in conversation with Kriss Ravetto-Biagioli."

2 See Canclini, Nestor Garcia, *Hybrid Cultures: Strategies for entering and leaving Modernity*, (U. of Minnesota Press, 1991).

3 Eduardo Kohn. *How Forests Think: Towards an Anthropology Beyond the Human* (UC Press, 2014).

4 Michel Foucault's expression can be found in his watershed "What is Enlightenment ?" ("Qu'est-ce que les Lumières?") in *The Foucault Reader*. Paul Rabinow ed. (New York, Pantheon Books, 1984) 32–50.

5 This body of scholarship ranges from Eduardo Viveiros de Castro's call for a "perpetual decolonization" to Walter Mignolo's crude and troubling notion of "sanación decolonial." One can also add to the list the recent philosophical trend known as Object Oriented Philosophy (OOO). All seem to draw in a way or another on Bruno Latour's ironic remark and eponymous book title: "We have Never Been Moderns." For those who knew him, it is well known that Ruiz had only scorn for the advocates of the "decolonial" position.

6 Ramon Llull's *ars combinatoria* explicitly inspires Ruiz's feature length film *Love Torn in Dream* (2000).

7 See Paul Rabinow, *Marking Time: On the Anthropology of the Contemporary*, (Princeton U. Press, 2007), 2.

8 Amy Fass Emery, *The Anthropological Imagination in Latin American Literature*, (Columbia: U of Missouri P, 1997), 156.

9 Philippe Lejeune, Le Pacte Autobiographique, (Paris: Editions du Seuil, 1996).

10 Raúl Ruiz, *Poetics of Cinema*, (Paris: DisVoir, 2005), 90.

11 Emblematic of the so-called ontological turn and a certain counter-modernist tendency in current anthropology is Eduardo Viveiros de Castro's *Cannibal Metaphysics*, (University of Minnesota Press, 2014).

12 See José Gatti, "Impersonations of Glauber Rocha by Glauber Rocha," in Alisa Lebow, ed., Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary (London, 2012); Tarek Elhaik, "Algiers-Bahia-Rome: A Bloc of Sensation In Lieu of Geography" in *Sweet Sixties: Specters and Spirits of a Parallel Avant-garde*. Georg Schöllhammer and Ruben Arevshatyan eds. (Sternberg Press, 2014), 217–228.

13 The question of Man, of anthropos, runs through the utopian fantasies and vitalist-humanist philosophies of various internationalist thinkers from the region: from Jose Vasconcelos's Bergson inspired *La Raza Cosmica* to 1920s Brazilian *Antropofagia* to Che Guevara's canonical essay "Socialism and Man in Cuba" (1965) written during his African episode, and inspired by Frantz Fanon's *The Wretched of the Earth* (1961). This humanist and modernist tradition, of which Che Guevara is the emblematic figure, attempted to fulfill a very particular ethico-political agenda, that of manufacturing social utopias and radical figurations of a New Man, *un Hombre Nuevo:* "the full realization as a *human* creature, once the chains of alienation are broken. This will be translated concretely into the reconquering of one's true nature through liberated labor, and the expression of one's own human condition through culture and art." (Guevara, 1965) It is troubling and quite sad to view, today, the last sequence of Gettino and Solanas's classic *The Hour of the Furnaces* (*La hora de los hornos*, 1968). The iconic sequence of Guevara's corpse in a Bolivian morgue-like chamber, naked under a forensic gaze uneasily adopted by the spectator (us), enacts a transfiguration of the *Hombre Nuevo*, inadvertently signaling the death of Man and the very revolutionary iconology of militantism. Moreover, intellectuals and artists from the region have been recently quite restless and impatient with the moralism of political modernism and humanism. Anthropologist Roger Bartra, for instance, challenged Mexicanist and nationalist politico-aesthetics through his provocative diagnosis of a contemporary "post-Mexican condition." Similarly, although from a different perspective, the Brazilian anthropologist Eduardo Viveiros de Castro has been calling for a "post-social anthropology" that would not "offer new solutions to old problems, but to accompany the formulation of new problems, and if possible and when necessary, to re-problematize them. What should matter to us is the idea of *anthropos*, of what is always in question: person or ghost?

1 Raúl Ruiz, *Poética del cine*. Santiago, Editorial Sudamericana, 2000, p. 105. Las itálicas son mías. Este libro es el resultado de una conversación iniciada por Alberto Moreiras y Frederic Jameson bajo la forma de una serie de seis conferencias otorgadas por Ruiz en la Duke University en 1994. Para más detalles, ver también la excelente conversación, disponible en línea, "The Directors Cut. Raul Ruiz in conversation with Kriss Ravetto-Biagioli".

2 Ver Néstor García Canclini, *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Mineápolis, University of Minnesota Press, 1991.

3 Eduardo Kohn, *How Forests Think: Towards an Anthropology Beyond the Human*. Berkeley, UC Press, 2014.

4 La expresión de Michel Foucault puede encontrarse en su texto seminal "¿Qué es la Ilustración?" ("Qu'est-ce que les Lumières?") disponible en: <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/15889/1/davila-que-es-la-ilustracion.pdf>

5 Este conjunto de términos académicos va desde el llamado por una "decolonial perpetua", de parte de Eduardo Viveiros de Castro, hasta el concepto tosco y problemático de "sanación decolonial", de Walter Mignolo. También se podría añadir a la lista la tendencia filosófica reciente conocida como ontología orientada a objetos (OOO). Todos estos parecen tomar cosas, de una manera y otra, de la reflexión irónica de Bruno Latour que dió título a su libro *Nunca fuimos modernos*. Es de conocimiento público que Ruiz, tenía nada más que despecho por los defensores de la postura "decolonial".

6 Michael Goddard, *The Cinema of Raúl Ruiz: Impossible Cartographies*. Londres/Nueva York, Wallflower Press, 2013.

7 El *ars combinatoria* de Ramon Llull sirve como inspiración explícita del largometraje de Ruiz *Combat d'amour en songe* (2000).

8 Ver Paul Rabinow, *Marking Time: On the Anthropology of the Contemporary*. Princeton, Princeton University Press, 2007, p. 2.

9 Amy Fass Emery, *The Anthropological Imagination in Latin American Literature*. Columbia, University of Missouri Press, 1997, p. 156.

10 Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*. París, Éditions du Seuil, 1996.

11 Raúl Ruiz, *Poética del cine*, p. 105.

12 Véase Eduardo Viveiros de Castro, *Cannibal Metaphysics*. Minéapolis, University of Minnesota Press, 2014. Este es un caso emblemático del llamado giro ontológico y de una cierta tendencia contramodernista dentro de la antropología actual.

13 Ver José Gatti, "Impersonations of Glauber Rocha by Glauber Rocha", en Alisa Lebow, ed., *Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. Londres, Wallflower Press, 2012; Tarek Elhaik, "Algiers-Bahia-Rome: A Bloc of Sensation in Lieu of Geography", en *Sweet Sixties: Specters and Spirits of a Parallel Avant-garde*, Georg Schöllhammer y Ruben Arevshatyan, eds. Berlín, Sternberg Press, 2014, pp. 217–228.

14 La cuestión del hombre, de *anthropos*, atraviesa las fantasías utópicas y las filosofías vitalistas-humanistas de varios pensadores internacionales de la región: desde el libro *La raza cósmica*, de José Vasconcelos influenciado por Bergson, hasta la antropofagia brasileña de los años veinte y el ensayo canónico del Che Guevara "El socialismo y el hombre en Cuba" (1965), escrito durante su episodio africano e inspirado por *Los condenados de la tierra* (1961), de Frantz Fanon. Esta tradición humanista y moderna, de la que el Che Guevara es la figura emblemática, intentó satisfacer una agenda ético-política muy particular, destinada a fabricar utopías sociales y figuraciones radicales de un Hombre Nuevo. En palabras de Guevara: "Así logrará la total consciencia de su ser social, lo que equivale a su realización plena como criatura humana, rotas todas las cadenas de la enajenación. Esto se traducirá concretamente en la reapropiación de su naturaleza a través del trabajo liberado y la expresión de su propia condición humana a través de la cultura y el arte". Es perturbador y muy triste ver actualmente la secuencia final de *La hora de los hornos*, el clásico de Getino y Solanas. La secuencia icónica del cadáver de Guevara en una especie de morgue boliviana, desnudo bajo una mirada forense adoptada de manera incómoda por el espectador (nosotros), representa una transfiguración del Hombre Nuevo, señalando sin querer la muerte del Hombre y la misma iconología revolucionaria de la militancia. Más aún, los intelectuales y artistas de la región se han mostrado bastante preocupados e impacientes con el moralismo del modernismo y humanismo político reciente. El antropólogo Roger Bartra, por ejemplo, desafió la política y estética mexicanista y nacionalista mediante su diagnóstico provocador de una "condición postmexicana" actual. De manera similar, aunque desde una perspectiva diferente, el antropólogo brasileño Eduardo Viveiros de Castro ha venido hablando de una "antropología postsocial" que no intentaría "ofrecer nuevas soluciones a viejos problemas, sino acompañar la formulación de problemas nuevos y, de ser posible en los casos que sea necesario, reproblematizarlos. Lo que debería importarnos es la idea de *anthropos*, de lo que siempre está en duda: ¿persona o fantasma? ¿Modelo o monstruo? ¿'Nosotros' o 'Ellos'?" (2012). Algunos incluso han señalado que los cruces entre la antropología política, el humanismo revolucionario y el documental etnográfico experimental se encuentran saturados de moralismo. De hecho, el propio Eduardo Galeano ha adjurado de su manifiesto clásico Las venas abiertas de América Latina, el texto del cual Solanas y Getino tomaron su inspiración y la del cine antropológico militante. Ver Larry Lohter, "Author Changes His Mind on 1970s Manifesto: Galeano Disavows His Book 'The Open Veins'", en el *New York Times*, 23 de mayo de 2014.

15 Dentro de la tradición cinematográfica moderna del film de vanguardia político-etnográfico se puede señalar el trabajo canónico *Que viva México!* (1931) de Eisenstein, y el no tan conocido largometraje franco-venezolano *Araya* (1959), dirigido por Margot Benacerraf, que compartió el premio de la crítica internacional del Festival de Cannes con *Noche y niebla*, de Alain Resnais. Los primeros quince minutos de *Araya* son impresionantes; en ellos que se mezclan imágenes constructivistas de trabajadores de las salinas en la región costera de Araya (Venezuela) con una voz en *off* poético-didáctica extraña que clama una tradición cultural "prácticamente inalterada por siglos". Los trabajadores indígenas de Ayala son mencionados, como era de esperarse, en un presente etnográfico atemporal; alternando imágenes de una topografía rugosa y olas que rompen sensualmente sobre la costa resaltadas por planos

Model or Monster? 'Us' or 'Them'?" (2012). Some have also noted that intersections between political anthropology, revolutionary humanism, and experimental ethnographic documentary are have become saturated with moralism. Indeed, Eduardo Galeano himself recently rescinded his classic manifesto, "The Open Veins of Latin America," the very text from which Solanas and Gettino drew their inspiration and militant anthropological cinema. See Larry Lohter, "Author changes his mind on 1970s manifesto: Galeano disavows his book 'The Open Veins,'" in the *New York Times*, May 23, 2014.

14 Within the avant-garde modernist politico-ethnographic film tradition one can take note of Eisenstein's canonical *Que Viva Mexico* (1931-) and the less known *Araya* (1959), the powerful Franco-Venezuelan feature length production directed by Margot Benacerraf that shared the Cannes International Critics Prize with Alain Resnais' *Night and Fog*. The first fifteen minutes of *Araya* (1959) are breath-taking, intercutting constructivist images of hardworking laborers partaking in the culture of salt extraction in the coastal region of Araya in Venezuela with a strange, hybrid poetic-didactic voice-over clamoring a cultural tradition "virtually unchanged for centuries." Laborers indigenous to Ayala are unsurprisingly enunciated in a timeless ethnographic present; alternating images of rugged topography and sensuously undulating waves washing off the shores are enhanced through expressionist high-angle shots, while stark black and white cinematography accentuates the geological folds in the landscape. Not unlike Paul Strand's *Redes* (1936)—the watershed experimental ethnographic film portraying the political struggles of a fishing community from the Gulf Coast of Mexico—*Araya* has a solid foot in the humanist tradition of ethnographic cinema, insofar as it individuates laboring bodies and stoic characters through a quasi-abstract figuration of a pueblo.

15 Raúl Ruiz, *Poetics of Cinema*, (Paris: DisVoir, 2005), 8.

16 Ibid., 80.

17 Ibid., 90.

18 See Alfred Gell, "The Technology of Enchantment & the Enchantment of Technology," in Jeremy Coote (ed.), *Anthropology, Art, and Aesthetics*, (Clarendon Press, 1994), 40–64.

19 Echoes of this unnerving ethnographic present can be heard in Alexandrov's poorly edited and official version of *¡Que viva Méxic!* (1979). In the film's prologue indigenous populations are celebrated for their timelessness: "the time of the prologue is the time of eternity."

20 See Gerard Moore's *The Politics of the Gift: Exchanges in Post-Structuralism,* (Edinburgh University Press, 2014).

21 Marie-Jose Mondzain, *Image, Icon, Economy: The Byzantine Origins of the Contemporary Imaginary,* (Stanford University Press, 2005), 1.

22 Raúl Ruiz, "Cinema is Another Life," in *Lola Journal* (Issue 2: 2005) http://www.lolajournal.com/2/cinema_another_life.html

23 Author of the photographic book-essay titled *Anthropology of the Face*, Artur Omar both belongs to and departs from Brazil's nationalized avant-garde tradition of *antropofagia*. This tradition runs from de Andrade's classic manifesto of 1928 to Anna Maria Maiolino's *In-Out Antropofagia* (1973), a Super 8mm short that stages an insatiable mouth framed through extreme close-up, opening and closing repetitively as it ingurgitates unidentifiable matter. One should also add anthropologist Eduardo Viveiros de Castro's recent *Cannibal Metaphysics* (University of Minnesota Press, 2014) as an extension of the movement and a prominent counter-modernist voice in contemporary anthropology. As a complex counterpoint to anthropofagia and worth mentioning is Arturo Omar's brilliant *Triste Tropicos* (1974), an erratic essay-film and "fake documentary" inspired by Claude Levi-Strauss classic eponymous book. As Xavier Ismael has noted, "Omar's cinema distinguishes itself from both the aesthetics of Cinema Novo and Marginal Cinema's extreme photographic realism by what he has called a "hyper-language," a collage constructed with many kinds of images, printed words, letters, drawings, symbols, documentary material, archives of family films, snapshots, and, in the voice-over, dozens of texts from anthropological research, baroque narratives, popular almanacs, sermons, poems, and citations of all sorts—all set off with a purposeful and radical lack of perfection in its overall visual look (Ismael, 2011).

expresionistas, mientras la fotografía blanco y negro austera acentúa los pliegues geológicos del paisaje. A diferencia de *Redes* (1936), el film etnográfico experimental clave de Paul Strand que retrata la lucha política de una comunidad pescadora del Golfo de México, *Araya* se apoya firmemente en la tradición humanista del cine etnográfico, al individualizar los cuerpos trabajadores y personajes estoicos mediante una figuración seudoabstracta del pueblo.

16 Raúl Ruiz, *Poética del cine*, p. 14.

17 Ibíd., p. 94.

18 Ibíd., p. 79.

19 Ibíd., p. 105.

20 Ver Alfred Gell, "The Technology of Enchantment & the Enchantment of Technology", en Jeremy Coote, ed., *Anthropology, Art, and Aesthetics*. Oxford, Clarendon Press, 1994, pp. 40–64.

21 Se pueden oír los ecos de este presente etnográfico inquietante en la versión oficial de *¡Que viva México!* (1979), editada pobremente por Alexandrov. Las poblaciones indígenas son celebradas por su extemporaneidad en el prólogo del film: "el tiempo del prólogo es el tiempo de la eternidad".

22 Ver Gerard Moore, *The Politics of the Gift: Exchanges in Post-Structuralism*. Edimburgo, Edinburgh University Press, 2014.

23 Marie-Jose Mondzain, *Image, Icon, Economy: The Byzantine Origins of the Contemporary Imaginary*. Stanford, Stanford University Press, 2005, p. 1.

24 Raúl Ruiz, "Cinema is Another Life", en *Lola Journal* [en línea], núm. 2, 2005. Disponible en <http://www.lolajournal.com/2/cinema_another_life.html>

25 Arthur Omar, autor del ensayo fotográfico *Antropologia da face gloriosa*, pertenece —aunque también se diferencia— a la tradición vanguardista brasileña de la *antropofagia*. Esta tradición va desde el manifiesto clásico de De Andrade de 1928 hasta el cortometraje en Super 8 *In-Out Antropofagia* (1973), de Anna Maria Maiolino, que muestra a una boca insaciable en un primerísimo primer plano que se abre y cierra mientras traga algo no del todo identificable. También habría que agregar el libro reciente *Metafísicas caníbales* (Katz Editores, 2011), del antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, como extensión del movimiento y como voz contramodernista preeminente dentro de la antropología contemporánea. También vale la pena mencionar como complejo contrapunto de la antropofagia el brillante film *Triste Trópico* (1974), de Arthur Omar, un ensayo errático en clave de "falso documental" inspirado por el libro homónimo de Claude Levi-Strauss. Tal como observó Xavier Ismael, "el cine de Omar se distingue tanto de las estéticas del cinema novo como del realismo fotográfico extremo del cine marginal mediante lo que él llamó 'hiperlenguaje', un *collage* construido con muchos tipos de imágenes, letras, cartas, dibujos, símbolos, material documental, archivos de películas caseras, fotos y decenas de textos en voz en *off* provenientes de investigaciones antropológicas, narraciones barrocas, almanaques populares, sermones, poemas y citas de todo tipo; todo dispuesto mediante un aspecto visual radical y conscientemente imperfecto".

Mauricio Godoy

Radio Belén

Mauricio Godoy

Radio Belén

Junto a José Antonio Portugal, el trabajo de Gianfranco Annichini es la primera presencia en el documental peruano. Annichini vio en la no ficción un espacio de expresión personal y subjetivo:

> **Creo que hacer cine no es solamente contar una historia que deba tener mucha acción o buena actuación. Es muy importante el punto de vista del realizador sobre el tema [...] Me parece que muchas veces la gente que hace cine no tiene nada que decir. Hacen un corto porque les parece interesante, la historia de un tipo que tiene un burro, por decir cualquier cosa, entonces van, lo filman, lo entrevistan y se acabó. Pero, ¿qué tiene que ver todo eso con el realizador? [...] El cine permite expresar lo que uno lleva muy dentro y que no sabe cómo sacarlo a la luz: decir cosas muy íntimas pero utilizando personajes totalmente verosímiles y claros para el espectador.[1]**

Together with José Antonio Portugal, Gianfranco Annichini is the leading presence in Peruvian documentary filmmaking. In nonfiction, Annichini saw a space for subjective, personal expression:

> I believe that making films is not only about telling a story filled with lots of action or good acting. Also important is the filmmaker's perspective on the themes in the work...It seems to me that many people who make films have nothing to say. They make a short because it seems interesting to them—the story of a guy who has a donkey, to use a random example—so they go and shoot it, they interview him, and that's it. But what does any of this have to do with the filmmaker? Cinema enables one to express things that one carries deep inside and doesn't know how to bring out into the light, to say very intimate things, but through characters who are completely real and clear for the viewer.[1]

Gianfranco Annichini, *Radio Belén* (1983).

Annichini ha realizado tan solo seis cortos y un largometraje, de los que destaca su propuesta reflexiva en *Radio Belén*.

El plano inicial del corto nos muestra un altoparlante cuyo sonido se extiende por toda la localidad; es el punto de partida para enlazar lo sonoro con lo visual. La estructura del documental está basada en la programación radiofónica, con programas temáticos, bloques musicales y concursos; mientras que las imágenes de la cabina son introducidas para marcar el cambio sonoro. Así, cuando escuchamos la trasmisión emitida por los altoparlantes, logramos apreciar cómo esta acompaña a los pobladores en todo momento. La manera en que Annichini conjuga sus elementos narrativos permite dar fluidez al documental y consigue transportarnos a esta realidad momentáneamente.

El realizador no solo busca plasmar algo interesante, pintoresco o anecdótico del pueblo de Belén, sino que también enfatiza claramente que Radio Belén es el pueblo mismo, un medio de comunicación que acompaña, moviliza, informa, canta y escucha a los pobladores; les da energía en cada momento y se convierte en su motor, su corazón. Así la radioemisora es concebida como parte importantísima en la vida cotidiana del pueblo.

Annichini has made only six shorts and one feature-length film, but a highlight among them is the reflexive approach on view in *Radio Belén*.

In the short's first shot, we see a loudspeaker whose sound resonates throughout the entire town. It becomes the point of departure for the interweaving of sound and image. The documentary's structure is based on radio programming, with themed shows, musical segments, and contests. Meanwhile, images of the booth are introduced to mark changes in the soundtrack. When we hear the broadcast emitted by the speakers we are able to appreciate how sound accompanies the town's inhabitants at every moment. The way in which Annichini brings together these narrative elements imbues the documentary with fluidity and, momentarily, transports the viewer to its world.

The filmmaker not only seeks to give expression to an interesting, picturesque, or anecdotal side of the town of Belén, but clearly emphasizes that *Radio Belén* is the town itself, a medium of communication that accompanies, mobilizes, informs, sings, and listens to its inhabitants. It constantly gives them energy and becomes the town's motor, its heart. In this way, the radio station is depicted as a crucial part of its daily life.

Gianfranco Annichini, *Radio Belén* (1983).

Es en el montaje, sin embargo, en donde el registro observacional sobre el barrio de Belén se articula y dialoga con una depurada propuesta sonora. "En el montaje descubrí que la película tenía varios niveles, el contraste del naturismo con la basura, el río que fluye, el nacimiento, la vida y la muerte, y al final el desconcierto del espectador ante el silencio".[2] La calidad de la imagen, al igual que el trabajo sonoro, hace que *Radio Belén* sea un documental cautivante, que atrapa por su ritmo, el manejo de las secuencias y el uso del silencio en una banda sonora sumamente musical.

Este texto es un fragmento adaptado del libro de Mauricio Godoy, *180° gira mi cámara. El documental autobiográfico en el Perú*. Lima, Departamento Académico de Comunicaciones-PUCP, 2013.

1 Giancarlo Carbone, *El cine en el Perú. El cortometraje: 1972-1992*. Lima, Fondo Editorial Universidad de Lima, 2007, pp. 101-103.
2 Fernando Vivas, "Aproximación al territorio de la no ficción", en *Caretas* [en línea], versión 2.0. [Consulta: 4 de julio, 2011] Disponible en: <http://www.caretas.com.pe/2000/1629/secciones/cultural.phtml>.

It is in the editing, however, that the observational documentation of the neighborhood of Belén is given shape and placed in dialogue with Annichini's refined approach to sound: "While editing I realized that the film had various levels: the contrast between the natural world and garbage; the flowing river; birth, life, and death; and, at the end, the viewer's disconcerting experience of silence."[2] The quality of the images, which matches that of the sound, makes *Radio Belén* an arresting documentary, one that captivates through its rhythm, the arrangement of its sequences, and the use of silence in a highly musical soundtrack.

This text is a fragment adapted from Mauricio Godoy's book *180° gira mi cámara. El documental autobiográfico en el Perú*. Lima, Departamento Académico de Comunicaciones-PUCP, 2013.

1 Giancarlo Carbone, *El cine en el Perú. El cortometraje: 1972-1992*. Lima, Fondo Editorial Universidad de Lima, 2007, 101-103.
2 Fernando Vivas, "Aproximación al territorio de la no ficción," in *Caretas* [online], version 2.0. (Consulted July 4, 2011) Available at <http://www.caretas.com.pe/2000/1629/secciones.cultural.phtml>.

Gianfranco Annichini, *Radio Belén* (1983).

Mauricio Godoy

Miss Universo en el Perú

Mauricio Godoy

Miss Universo en el Perú

El documental en Latinoamérica ha tenido dos características primordiales: el tema social y la intencionalidad política,[1] un cine cuya prioridad está "[...] ligada a la necesidad del testimonio y la documentación de la miseria y el subdesarrollo que propugnaban los manifiestos iniciales, y a la agitación, análisis y desenmascaramiento de los culpables de esa realidad".[2] Dentro de esta línea, en el Perú encontramos, junto a Nora de Izcue, el trabajo del Grupo Chaski.

Chaski fue fundado en 1982 y estuvo compuesto por Fernando Espinoza, Stefan Kaspar, Alejandro Legaspi, María Barea y Fernando Barreto (luego se incorporaron Rene Weber y Susana Pastor). Este fue un colectivo

Documentary film in Latin America has had two fundamental characteristics: social themes and political motivation.[1] It is a cinema whose priorities are "connected to the necessity of witness and the documentation of poverty and underdevelopment advocated by the first manifestos, and to the agitation, analysis, and unmasking of those responsible for these conditions."[2] In Peru, this lineage is represented by, along with Nora de Izcue, the work of the Grupo Chaski.

Grupo Chaski was founded in 1982. Its members were Fernando Espinoza, Stefan Kaspar, Alejandro Legaspi, María Barea, and Fernando Barreto (Rene Weber and

Outreach Catalogue / Catálogo de Difusión Popular, Circa 1980. Grupo Chaski

alejado de la noción de autor y los estándares comerciales de distribución que el Estado ofrecía por aquellos años. Desde sus inicios, asumió un compromiso social. Como lo explica Osvaldo Carpio, su nombre lo refleja: "por hacer películas desde adentro, asume el nombre de antiguos comunicadores del imperio de los incas, los *chaskis*, sistema que funcionó y que puso la comunicación al servicio de todo un pueblo". [3]

Chaski es reconocido internacionalmente por dos trabajos de ficción: *Gregorio* (1985) y *Juliana* (1989), pero antes de realizar estos filmes, hicieron el mediometraje *Miss Universo en el Perú* (1982).

En 1982 se iba a realizar la ceremonia del concurso Miss Universo en la ciudad de Lima, el cual sería transmitido por Panamericana Televisión. Durante esa coyuntura se le encarga al Grupo Chaski hacer un video al respecto, ellos rechazan el ofrecimiento y realizan un documental contraponiendo el mundo ficticio y occidental de la belleza, a través de una televisión alienada y carente de identidad, con la mujer peruana y la realidad que vive el país: dura, depresiva y violenta.

Luego de tantos años de una dictadura de izquierda se pensó que este evento era el momento preciso para reencontrarse con los placeres del capitalismo. En donde todos, incluidos el presidente de la nación, Fernando Belaúnde Terry, ministros, congresistas y el propio Mario Vargas Llosa como jurado, eran parte de la charada, mostrando un maquillado rostro de la realidad ante las cámaras, una realidad que se caía a pedazos durante los comerciales. Tener que presenciar, en un país como Perú, una ceremonia íntegramente en inglés, a un cantante anglosajón rodeado de modelos vestidas con trajes típicos, cantando a coro "*In Peru, in Peru* [...]" y a una modelo realizando un trueque con un nativo de la selva, como si aún nos encontráramos en época de la Colonia, era un espectáculo lastimero que invitaba a la reflexión sobre "esa voluntad extranjerizante como alternativa social y económica, el rol de la televisión

Susana Pastor joined later). It was a collective that distanced itself from the notion of the author and the commercial standards of distribution made available by the state at that time. As such, it assumed a socially committed stance from the beginning. As Osvaldo Carpio explains, the group's name reflected this: "by making films from within, we assumed the name of the ancient communicators of the Incan empire, the *chaskis*, a working system that put communication in the service of an entire people."[3]

Chaski is internationally known for two fiction films: *Gregorio* (1985) and *Juliana* (1989), however, before making these works, the group made the mid-length film *Miss Universo en el Perú* (1982).

In 1982, the ceremony for the Miss Universe competition was to be held in Lima and broadcast by Panamericana Television. As part of this occasion the Grupo Chaski was commissioned to make a video of the proceedings. They refused the offer and instead made a documentary contrasting the fictional Western world of beauty as portrayed by a television industry lacking in true identity with that of Peruvian women and the nature of the hard, depressing, and violent reality faced by the country.

After so many years of leftist dictatorship, it was thought that this event represented the right moment to rediscover the pleasures of capitalism. Everyone—the nation's president Fernando Belaúnde Terry, ministers, congressmen, and Mario Vargas Llosa himself as a judge (showing a made-up face before the cameras)—was part of the charade, a reality that fell to pieces during the commercials. In a country like Peru, to have to witness a ceremony entirely in English, an Anglo-Saxon singer surrounded by models wearing traditional costumes singing in unison, "*In Peru, In Peru*..." and a model trading with a jungle native as if we were still living in the Colonial era, was a hurtful spectacle that invited reflection on "the internationalizing will as a social and economic alternative, the role of television on the collective conscious, and

Grupo Chaski, *Miss Universo en el Perú* (1982).

Grupo Chaski, *Miss Universo en el Perú* (1982).

sobre la conciencia colectiva y la voluntariosa disposición y el desenfado de los gobernantes por incorporarse al escenario público mediante una imagen deliberadamente frívola y cosmopolita".[4] Este documental yuxtapone el *glamour* del concurso de belleza con la realidad de la mujer peruana, mientras critica los intereses corporativos detrás la mercantilización universal de la mujer.

Este texto es un fragmento adaptado del libro de Mauricio Godoy, *180° gira mi cámara. El documental autobiográfico en el Perú*. Lima, Departamento Académico de Comunicaciones-PUCP, 2013.

1 J. Ruffinelli, "Documental político en América Latina: un largo y un corto camino a casa (década de 1990 y comienzos del siglo XXI)", en J. Cerdán y C. Torreiro, eds. *Documental y vanguardia*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2005, p. 234.
2 M. Ortega, "Una (nueva) cartografía del documental latinoamericano", en *Revista Cine Documental* [en línea], núm. 4. [Consulta: 1 septiembre 2011]. Disponible en: <http://revista.cinedocumental.com.ar/4/articulos_04.html>.
3 S. Mc Clennen, "The Theory and Practice of the Peruvian Grupo Chaski", en *Jump Cut. A Review of Contemporary Media* [en línea]. [Consulta: 18 julio 2011]. Disponible en: <http://www.ejumpcut.org/archive/jc50.2008/Chaski/index.html>
4 R. Ledgard, "Miss Universo en el Perú", en *Hablemos de Cine*, núm. 77. Lima, marzo de 1984, p. 34.

the purposeful disposition and abandon with which governments appear on the public stage, their images so deliberately frivolous and cosmopolitan."[4] This documentary juxtaposes the glamour of a beauty contest with the reality faced by women in Peru, while critiquing the corporate interests behind the universal commercialization of women.

This text is a fragment adapted from Mauricio Godoy's book *180° gira mi cámara. El documental autobiográfico en el Perú*. Lima, Departamento Académico de Comunicaciones-PUCP, 2013.

1 J. Ruffinelli, "Documental político en América Latina: un largo y un corto camino a casa (década de 1990 y comienzos del siglo XXI)," in J. Cerdán and C. Torreiro, eds. *Documental y vanguardia*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2005, 234.
2 M. Ortega, "Una (nueva) cartografía del documental latinoamericano," in *Revista Cine Documental* [online], no. 4. (Consulted September 1, 2011). Available at <http://revista.cinedocumental.com.ar/4/articulos_04.html>.
3 S. McClennen, "The Theory and Practice of the Peruvian Grupo Chaski," in *Jump Cut. A Review of Contemporary Media* [online]. (Consulted July 18, 2011). Available at: <http://www.ejumpcut.org/archive/jc50.2008/Chaski/index.html>.
4 R. Ledgard, "Miss Universo en al Perú," in *Hablemos de Cine*, no. 77. Lima, March, 1984, 34.

Gabriel García Márquez

Proposal for Establishing the Film Institute in Barranquilla

Gabriel García Márquez

Anteproyecto para la creación del Instituto del Cine en Barranquilla

El camino más corto, más económico y más racional para concretar el viejo sueño de hacer cine en Colombia es la creación de un instituto autónomo destinado a la enseñanza y a la práctica del arte y la técnica cinematográficas.

Hasta hoy, al cabo de casi treinta años de tentativas infructuosas, el cine nacional no ha logrado avanzar un paso, en gran parte porque los autores de esas tentativas no han sabido empezar por el principio. En realidad, para hacer cine en Colombia, hay que reinventar el cine.

La creación del Instituto del Cine partiría de esta base: antes de lanzarse a la producción a gran escala de filmes de calidad, hay que recorrer todas las etapas previas, siguiendo un proceso de desarrollo planificado, hasta disponer de los elementos materiales

The shortest, most economic and most rational path to realizing the old dream of making film in Colombia is the creation of an autonomous institute dedicated to the teaching and practice of cinematic art and technique.

To date, after nearly thirty years of unsuccessful attempts, Colombia's national cinema has not made progress, in large part because the authors of these efforts did not know to begin at the beginning. The fact is that in order to make cinema in Colombia, one must reinvent cinema.

The creation of the Film Institute would begin with the following foundation: before embarking on large-scale production of quality films, it is necessary to pass through all preliminary stages, with an approach of planned development, until human and material

y humanos de modo que la realización cinematográfica no sea una aventura, sino la culminación de una experiencia metódica.

Hacer cine es una actividad de bajo costo, a condición de poder mantenerla al margen de los intereses comerciales. En las circunstancias actuales, un largometraje de ficción, producido por aficionados y sin fines de lucro, supone un presupuesto de trescientos mil pesos colombianos, y se da por hecho que la película apenas logrará cubrir sus gastos.

Los aficionados colombianos, que son muchos, morirían de vejez antes de encontrar al capitalista que disponga de los recursos deseados y sea lo bastante poco dotado para los negocios como para tirar esa suma de dinero a la basura. Esta búsqueda es evidentemente un error: a nadie se le ocurriría alquilar una fábrica de zapatos para hacer un par de zapatos. Cuando se quiere fabricar zapatos, se comienza por planificar la producción, se prepara la fábrica y se contrata al personal especializado.

Los cineastas colombianos no han pensado que en lugar de malgastar trescientos mil pesos en la elaboración de una película, primero es necesario invertir ese dinero en la formación de personal técnico, y después en la adquisición y el acondicionamiento de la fábrica. Una vez alcanzado este objetivo, la producción de filmes se reduciría prácticamente al costo de los rollos de película.

Pero aún hay otra cosa: los cineastas son demasiado pobres y los capitalistas demasiado pragmáticos para invertir semejante suma en una operación industrial que necesitará al menos tres años antes de recaudar beneficios. Cualquier otra actividad industrial sería más rentable.

Los cineastas colombianos deben entonces convencerse de que para hacer cine independiente, no tienen otra posibilidad que la de invertir en la única cosa que poseen: su saber.

resources are in place to ensure that cinematic production is not a risky venture but the accomplishment of methodical experimentation.

Making films is an affordable activity so long as it is kept away from commercial interests. In today's circumstances, a fictional feature produced by non-professional enthusiast who do not seek profit, would call for a budget of 300,000 Colombian pesos. It goes without saying that such a film would not manage to recoup the costs of its production.

These Colombian amateurs, who are numerous, will die of old age before they find an investor who has the means and the poor business sense to throw away this sum of money. Such a quest is evidently absurd: no one would have the idea to rent a shoe factory in order to make a single pair of shoes. When one wishes to make shoes, one starts by planning the production process, renting the factory, and employing specialized workers.

Colombian filmmakers have not considered the fact that instead of squandering 300,000 pesos on the production of a film, it might be advisable to first invest this money in training technicians, and subsequently in acquiring and managing the factory. Once this objective is achieved, the production of films is reduced to the cost of film rolls.

There is still another matter: the filmmakers are too poor, and the capitalists too pragmatic to invest a sum of that magnitude in an industrial enterprise that takes at least three years to reap profits and benefits. Almost any other industrial activity would be more profitable.

Colombian filmmakers must therefore convince themselves that in order to make independent cinema, their only prospect is to invest the one thing they possess: their knowledge. And the only practical way to do this is to create a film institute.

Plan de desarrollo progresivo

La creación del Instituto del Cine necesitará al principio, claro está, un estímulo económico. En el presupuesto que se adjunta, sin embargo, podemos notar que la aportación de fondos es mucho más modesta de lo que pudiéramos pensar. Además, hemos trazado un plan de desarrollo progresivo, de manera que el Instituto del Cine no tenga necesidad de una inversión previa demasiado onerosa y que, al contrario, la capitalización se haga progresivamente, al ritmo que avance la experiencia.

También es igualmente deseable que el Instituto del Cine sea una fundación autónoma, pero cuyo objetivo central sea educativo, a fin de que se pueda contar con ayudas oficiales, con exenciones contributivas, y que los beneficios que se puedan producir en el futuro contribuyan a su autofinanciación.

En suma, el presente informe procura demostrar que la creación del Instituto del Cine, además de una necesidad cultural en Colombia, costará lo que cuesta actualmente la producción de un largometraje rodado en el país, y que una vez que el instituto se consolide, la producción de filmes se reducirá prácticamente al costo de los rollos de película.

Bajo su forma definitiva, el Instituto del Cine dispondrá de instalaciones propias para acoger a doscientos estudiantes, repartidos en un curso de formación general, un curso superior-A de especialización en fotografía y en las diversas ramas técnicas, y un curso superior-B de especialización en dirección. Junto a estos dos cursos superiores, los seminarios especiales versarán sobre la actuación, la producción, el decorado, el maquillaje, etcétera, etcétera.

El instituto contará también con un departamento de producción comercial, que funcionará preferiblemente con profesores, estudiantes y egresados, y en el cual las ganancias contribuirán a la financiación del propio instituto.

Plan for gradual development

The creation of the Film Institute will, of course, need a financial investment in the beginning. In the budget attached to this report, one can nevertheless note that the initial expenditures are far more modest that one would expect. What is more, the budget outlines a plan for progressive development according to which the Film Institute will not need a large initial investment; on the contrary the capitalization will happen gradually, at the same pace at which the experiment progresses.

It is equally desirable that the Film Institute be an autonomous institution whose central objective is educational so that it can count on government aid and tax-exempt status, and so that any profits it might bring in will serve as a means of self-financing.

Broadly speaking, this report seeks to demonstrate that the creation of the Film Institute, in addition to being a cultural necessity in Colombia, will cost no more than the current cost of producing a feature-length film in our country, and that once the Institute is consolidated, the production of films will be reduced to the cost of celluloid film.

Organized in the right way, the Film Institute would have its own facilities that could house two hundred students. These students would enroll in a general education curriculum, with a higher education course A for specialization in photography and various technical areas, or a higher education course B for specialization in directing. Along with these two tracks, special seminars would be dedicated to acting, production design, art direction, makeup, etc.

The Institute would also include a department of commercial production, which would ideally be run by instructors, students and alumni, while its profits would contribute to financing the Institute.

In this phase of its development, the Institute could stimulate commercial competition,

En ese estadio definitivo de su desarrollo, el instituto podría estimular la concurrencia comercial, con la esperanza de que logrará financiarse exclusivamente, al cabo de cierto tiempo, con sus propios medios.

Sin embargo, para llegar a ese estadio, hay que completar un plan de desarrollo progresivo. Tratar de fundar de un tirón el Instituto del Cine sería tan absurdo como tratar de fundar de un tirón una industria cinematográfica en Colombia. El objetivo es que este organismo, bajo su forma final, sea el resultado de un largo y planificado esfuerzo. Que comience por la adquisición de los elementos de base y que el resto de los elementos sean adquiridos poco a poco, a medida que los conocimientos y las necesidades prácticas de los estudiantes se vuelvan más complejas.

Etapa inicial

En su primer año de labores, el instituto se limitaría a un curso de formación general, con un máximo de treinta estudiantes y de seis profesores, con los equipos estrictamente indispensables para el aprendizaje técnico.

En términos generales, estos elementos se reducirían a dos cámaras de cine, dos moviolas, un estudio de filmación construido por los propios estudiantes bajo la dirección de un técnico, y un equipo de foto fija.

En función de las capacidades del instituto, se hará progresivamente la adquisición de equipos completos de iluminación y de laboratorio. Pero aun incluyendo los costosos equipos de iluminación (ver los presupuestos anexos), la inversión inicial, para el funcionamiento de todo el primer año de labores, no superará los doscientos cincuenta mil pesos.

with the hope that, after a certain time period, it would finance itself exclusively through its own means. However, in order to arrive at this stage, it must first fulfill a gradual plan of development. An attempt to establish the Institute in one go would be as absurd as an attempt to establish in one go an entire film industry in Colombia. The goal is that this institution, in its final form, will be the outcome of long-term and well-planned efforts. It should begin with the acquisition of basic elements, while other elements will be added step by step as the knowledge and practical needs of the students become more complex.

Initial Phase

In its first year of activity, the Institute will limit its courses to a general education curriculum, with a maximum of thirty students and six instructors, and equipment strictly necessary for technical training.

This equipment consists of two film cameras, two projectors, a studio constructed by the students under the direction of a technician, and still photography equipment.

As the Institute's capacity increases, lighting and laboratory equipment will be progressively acquired. That said, even when costly lighting equipment is included (see attached budgets), the initial investment, which will cover the Institute's entire first year of activity, will not surpass 250,000 pesos.

Expenditure on this basic equipment will only have to be made once, and at the end of the first year, the Institute will have 50% of the basic materials needed to attempt to finance itself through its own means and through commercial production.

It would likewise be a mistake to attempt to do without this basic equipment during the

Conviene señalar que el gasto relacionado a estos equipos, *no se deberá hacer sino una vez*, y que, al final del primer año, el instituto dispondría de más del 50% del material de base para tratar, mediante la producción comercial, de vivir de sus propios medios.

Asimismo, sería un error prescindir de estos equipos de base durante el primer año de labores. De ser así, la enseñanza sería esencialmente escolar, y habría que recurrir a trabajos prácticos para que *el instituto tuviera algo que mostrar* desde el comienzo.

Una vez efectuada la adquisición de los equipos y una vez comenzado el segundo año de labores, que sería esencialmente práctico, el presupuesto del instituto se reduciría al salario de los profesores, al alquiler de locales y a los servicios, porque podemos asegurar que con una administración juiciosa desde el primer año, el costo de los materiales de experimentación podría ser sufragado por el departamento de producción del instituto.

Una escuela para los técnicos del futuro

Es un hecho que la producción cinematográfica empieza a ser una necesidad en Colombia. El desarrollo de la televisión, de la publicidad en el cine, de las noticias filmadas, hace cada vez más necesario el desarrollo correspondiente de una producción en grande. En este momento, solo en Bogotá, se están montando tres laboratorios con la colaboración de técnicos extranjeros.

No es descabellado suponer que una vez completado el plan inicial de desarrollo del Instituto del Cine, este podrá colocar ventajosamente a sus egresados. La experiencia cinematográfica será entonces una profesión, nueva en Colombia, y el único organismo que podría hacerla conveniente será el Instituto del Cine.

first year of activity. Doing this would mean that education at the Institute would be primarily theoretical, and it will be important to engage in practical work right away so that that the Institute has something to show from the beginning.

Once equipment has been acquired, and once the second year, which will be essentially practical in training, begins, the Institute's budget will be reduced to instructors' salaries, rent of facilities and services, because if a judicious administration is in place from the first year, the cost of supplies needed for experimentation could be covered by the Institute's production department.

A school for technicians of the future

It is a fact that film production is becoming a necessity in Colombia. The development of television, commercials and filmed news has made the development of large-scale production increasingly necessary. In this moment, three production labs are being built with the support of foreign technicians.

It is perfectly possible that once the initial plan for the Institute's development is complete, the Institute would be able to advantageously place its former students. Filmmaking will thereby become a profession, new in Colombia, and the only institution that will train profes-sionals will be the Institute.

Colombia must get ready for the film industry to prosper and become a national industry driven by Colombian entrepreneurs and technicians. It is only by creating a film school in advance that this objective can be accomplished.

Más aun, Colombia debe estar preparada para que la industria cinematográfica, cuando prospere, sea una actividad nacional llevada a cabo por empresarios y técnicos colombianos, y es solamente creando de antemano una escuela de cine que se podrá cumplir ese objetivo.

El Instituto del Cine no debe ser oficial

Debido a las particularidades del país, la creación del Instituto del Cine y su financiación a través de apoyos exclusivamente oficiales no es aconsejable. Sería, en ese caso, un organismo sometido, no solamente en su desarrollo sino también en sus fuentes de financiación, a los vaivenes de la política y de la administración pública.

Se puede asegurar que el factor principal para el éxito del Instituto del Cine es la formación de un equipo dirigente cuya continuidad no sería amenazada y que dispondría de la independencia suficiente para ver, con una perspectiva a largo plazo, el derrotero de la institución.

Por otra parte, los procedimientos de un organismo oficial son largos y complicados, y ninguno de los puntos previstos en este informe sería viable si hubiera que someterlos a los manejos burocráticos. Los responsables del Instituto del Cine deberán gozar de la autonomía suficiente para que sus iniciativas no se pierdan en los laberintos de la administración pública.

Hace exactamente dos años fue fundada en Bogotá una escuela de cine, dotada no solamente de un sólido presupuesto, sino también de todos los equipos de filmación, laboratorios y estudios, propiedad del Estado. Esta notable iniciativa no llegó al término de su primer año de labores, porque no pudo superar en el camino los procedimientos paralizantes de la administración pública.

The Cinema Institute should not be state-run

Due to the particularities of Colombia's situation, the creation and financing of the Institute exclusively through state support is to be avoided. Were this to happen, this institute would be dependent, not only for its development but also for its source of financing, on the unpredictable fluctuations of politics and public administration.

The principal condition for the success of the Film Institute is the establishment of a board of directors whose continuity will not be threatened and which will have enough independence to envision, with a long-term perspective, the institutions progress.

Moreover, the procedures of a state institution are time consuming and complex, and none of the goals envisioned in this report would be viable if submitted to the bureaucratic mill. The personnel in charge of the Institute must have enough autonomy so that their initiatives do not get lost in the labyrinths of public administration.

Exactly two years have passed since a film school was founded in Bogota, endowed not only with a generous budget, but also with film equipment, laboratories and studios that were the property of the state. This remarkable initiative did not complete its first academic year, because it did not manage to surmount the paralyzing procedures of public administration.

Where the Institute ought to be established

A careful investigation carried out by those knowledgeable in matters of cinema prior to the drafting of this report showed that the city most suitable to hosting the Cinema Institute is Barranquilla.

Dónde debe funcionar el Instituto del Cine

Un estudio minucioso realizado por expertos en materia del cine, antes de la redacción de este informe, demostró que la ciudad más adecuada para fundar el Instituto del Cine es Barranquilla.

La opinión unánime fue que la Costa Atlántica es la región de Colombia que dispone de una luz natural más uniforme y de condiciones atmosféricas previsibles durante el periodo de tiempo más largo del año. Esas circunstancias, añadidas a la calidad de la luz natural, son esenciales para la experimentación cinematográfica.

Otro juicio formulado por los expertos consultados, y que podría parecer enteramente subjetivo pero que el futuro se encargará de confirmar, es que la costa Atlántica ofrece mayores posibilidades y elementos humanos para la creación cinematográfica que ningún otro lugar del país.

Por su parte, Barranquilla, que ha sido la cuna de tantas iniciativas nacionales, estaría interesada en que se lleve a cabo allí la primera experiencia seria y organizada del cine colombiano. El entusiasmo cívico de los habitantes de la ciudad sería, además, una garantía de sobrevivencia para el Instituto del Cine, que no podría existir sin el apoyo decidido de las fuerzas cívicas.

Finalmente, la idea de la creación del Instituto del Cine nació en Barranquilla, con ocasión de la asamblea constitutiva de la Federación de Cineclubes de Colombia.

Noviembre, 1960

Publicado originalmente en la revista *Cinémas d'Amérique Latine*, núm 3. Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 1995. **© 1960, Gabriel Garcia Marquez y Herederos de Gabriel Garcia Marquez.**

According to unanimous opinion, the Atlantic coast is the Colombian region that has the most uniform natural light and the most predictable weather conditions over the longest period each year. These circumstances, along with the quality of natural light in Barranquilla, are essential for cinematic experimentation.

Another judgement expressed by the experts consulted, which may appear entirely subjective, but which the future will confirm, is that the Atlantic coast offers the best conditions and human resources for cinematic creation compared to all other regions of the country.

Barranquilla, which has been the cradle of many national initiatives, has expressed interest in housing the development of this first serious and organized experiment in Colombian cinema. Additionally, the civic enthusiasm of this city's inhabitants would guarantee the survival of the Cinema Institute, which could not exist without the unwavering support of civic forces.

Finally, the idea of creating the Cinema Institute was born in Barranquilla, during the constitutive assembly of the Federation of Cinema Clubs of Colombia.

November 1960

Published originally in *Cinémas d'Amérique Latine*, no. 3. Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 1995.
© 1960, Gabriel Garcia Marquez y Herederos de Gabriel Garcia Marquez

The Barranquilla Group, La Cueva, and Experimental Film

Marta Lucía Vélez

Cine experimental en el Grupo de Barranquilla y de La Cueva

Marta Lucía Vélez

Colombia lived through a period of intellectual and cultural stagnation during the 1940s and 1950s. Artistic thought and creativity had been subjected to and conditioned by religious and political trends for almost half a century. This cultural theocracy was a product of the regime imposed by the conservative party, which was in power for more than thirty years, and its alliance with the Catholic Church. The conservative regime ceded ideological control and the administration of the entire educational system, from the primary through the university levels, to the clergy. As a result, there was an emphasis on the cultural production of a local, provincial, and domestic character that was marked by state and ecclesiastical control, i.e. a culture of the cloth. Any practice or idea that deviated from the church was censured, persecuted, and immediately silenced. This profoundly shaped thought and culture in Colombian society.

During this period, Colombia was also mired in a violent political crisis that primarily affected the country's interior regions. In 1948, as the country was undergoing rapid economic growth thanks to higher coffee prices, increase in agricultural production, and industrial development, a bloody civil war, known as "La Violencia," broke out and lasted until 1957. The hope of establishing a more-equitable country died with the assassination of the liberal leader Jorge Eliécer Gaitán. The conservative government met popular revolts with violence and gunfire, resulting in bloody massacres and mass slaughter, mostly in the Andean and Eastern Plains regions. Peasants began to organize into revolutionary guerrilla armies, characterized at first by liberal ideologies, then later Marxist-Leninist doctrine. These guerrillas remained active in groups such as the Revolutionary Armed Forces of Colombia (FARC) and the National Liberation Army (ELN), among others, until 2016, when they decided to put down their weapons and engage in nonviolent political processes. These negotiations took place during the presidency of Juan Manuel Santos, winner of the 2016 Nobel Peace Prize.

Barranquilla, a river and ocean port city that connects the country's interior with the rest of the world via the Magdalena River,[1] was inhabited by a cosmopolitan and multicultural community thanks to the migration of Europeans fleeing from the Second World War, as well as immigrants from Lebanon, the United States, China, and Turkey. The city was isolated from the influence and control of the church and the effects of La Violencia, in part, because it was not founded by the Spanish. Instead, the city grew from the intersection of diverse cultures drawn to the port, and, as such, the presence of the Church was not so strong. Furthermore, the administration and security forces did not put stock in the party differences that were feeding La Violencia. The city was a refuge for both liberals and conservatives fleeing from the bloody war being waged in the middle of the country. In Barranquilla, they were all able to live together under the same roof and eat at the same table in a way that was impossible in other parts of Colombia.

The social and political circumstances of the time allowed Barranquilla to become a cultural hotbed. This required shaking off the lethargy that plagued thought and culture elsewhere in the country, and fighting against deeply entrenched religious and political traditions in order to enable creative renewal and the universalization of thought.

At that time in Barranquilla, a heterogeneous group of Caribbean youths of various ages and origins, from different social classes and with different levels of education, began meeting on a regular basis. At first, these meetings took place at Café Colombia, and then later at Librería Mundo, a local bookstore. The participants were united by their common interest in literature, journalism, art, film, politics, and most of all, their fondness for rum and good times. These were forward-thinking young people with Marxist ideas who at the same time were considered anti-intellectual because they rejected systematic thought and defied the established order. But above all they

En Colombia, en las décadas de 1940 y 1950, se vivía un periodo de estancamiento intelectual y cultural. El pensamiento y la creación artística habían estado sometidos y condicionados, por casi medio siglo, a las prácticas religiosas y políticas. Esta teocracia cultural se le atribuye al régimen impuesto por el partido conservador, el cual estuvo en el poder durante más de treinta años, y a su alianza con la Iglesia católica. El régimen conservador le entregó al clero el control ideológico y toda la educación, desde la escuela primaria hasta la universidad. Predominaba, por lo tanto, una producción cultural de carácter local, costumbrista y criolla, enmarcada en el control estatal y eclesiástico: una cultura de sacristía. Cualquier práctica o idea que se separara de la Iglesia era censurada, perseguida e inmediatamente acallada. Esto modeló profundamente el pensamiento y la cultura de la sociedad colombiana.

En el mismo periodo Colombia estaba sumida en una crisis de violencia de carácter político, que afectaba principalmente al interior del país. En 1948 cuando Colombia comenzaba un rápido crecimiento económico, gracias al buen precio del café, la creciente producción agrícola y el desarrollo industrial, el país cayó en una sangrienta guerra civil, periodo conocido como la Violencia (1948-1957). Con el asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán moría la esperanza de lograr un país más justo. Las revueltas populares que se produjeron fueron reprimidas a sangre y fuego por el gobierno conservador, ocasionando sangrientas matanzas y masacres colectivas que afectaron principalmente la zona andina y los Llanos Orientales. A partir de entonces los campesinos se organizaron en guerrillas de tipo revolucionario, inicialmente enmarcadas en el ideario liberal y posteriormente viraron hacia el marxismo leninismo. Los movimientos de guerrilla como las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) y el Ejército de Liberación Nacional (ELN) continuaron activas hasta el 2016, año en que decidieron dejar las armas para hacer política sin violencia. Estas negociaciones se dieron durante el gobierno del presidente Juan Manuel Santos, Premio Nobel de la Paz en 2016.

La ciudad de Barranquilla, puerto fluvial y marítimo que comunicaba el interior del país con el mundo a través del río Magdalena,[1] fue habitada por una comunidad multicultural, cosmopolita, gracias a la inmigración de europeos que huían de la segunda guerra mundial. También llegaron libaneses, estadounidenses, chinos, turcos. Esta ciudad fue ajena a la influencia y control católicos y a la Violencia. Primero porque no fue fundada por españoles: su reconocimiento como ciudad se dio por el encuentro de diversas culturas gracias a su desarrollo como puerto; por lo tanto la presencia de la Iglesia fue más débil. Y segundo, la administración y la fuerza pública no contemplaron las diferencias de partido que alimentaban la Violencia. La ciudad fue refugio de liberales y conservadores que huían de la sangrienta guerra del interior del país. Allí podían compartir el mismo techo y comer en la misma mesa, lo que era imposible en otras regiones de Colombia.

Estas coyunturas sociales y políticas de la época le permitieron a Barranquilla una mayor fertilidad en muchos campos, particularmente el cultural. Había entonces que desprenderse de aquel aletargamiento en el que se encontraban la cultura y el pensamiento del país, y combatir aquel rancio arraigo a las tradiciones religiosas y políticas, en dirección hacia una renovación en la creación y universalización del pensamiento.

Aparece entonces en la ciudad de Barranquilla un heterogéneo grupo de jóvenes caribeños de diversas edades, procedencias, formaciones y clases sociales, quienes establecieron unas tertulias cotidianas. Al comienzo se daban cita en el Café Colombia y luego en la librería Mundo. Los unía el interés por la literatura, el periodismo, el arte, el cine, la política y sobre todo el gusto por el ron y la parranda. Eran unos jóvenes vanguardistas con ideas marxistas, que se decían antintelectuales; rechazaban lo sistemático y eran desafiantes de lo establecido.[2] Pero sobre todo tenían un espíritu transgresor en dirección hacia una renovación del lenguaje en sus diferentes formas expresivas.

possessed a transgressive spirit that sought to revolutionize language through its various expressive forms.

The first to sit down to cups of tea (or glasses of rum) to talk about what they were reading and their intellectual experiences were José Félix Fuenmayor, a writer, poet, journalist, and politician, and Ramón Vinyes[2], a short story writer, playwright, and professor of literature and history whose achievements were celebrated in the Espasa Encyclopedia beginning in 1924. Together, these two intellectuals (representative of their port cultures, the "Currambera"[3] and the Catalonian, respectively) co-founded the magazine *Voces* in 1917. The magazine reflected a liberal worldview:

> We don't write about an author without familiarizing ourselves with his work...We seek to remain up-to-date about whatever new things appear in books, and our taste our only criterion, rather than any prejudice against or predisposition toward them. This is how we believe things should be done. We fight against negativity, against those who find darkness in works of art but in fact carry that darkness inside them; against those who will not accept expressions of a sensibility other than their own narrow and dark one.[4]

Next to join these gatherings were journalist and *Diario del Caribe* director Alfonso Fuenmayor; writer, journalist, and filmmaker Álvaro Cepeda Samudio; writer and journalist Gabriel García Márquez[5]; journalist Germán Vargas; and painter and visual artist Alejandro Obregón[6].

Ramón Vinyes and José Félix Fuenmayor, two intellectuals with an irreverent and alternative vision of literature, journalism, and art, planted seeds in fertile ground that over the years would produce an important harvest of literary and artistic creation in Colombia. This group constituted what is known today as the Barranquilla Group. In *Living to Tell the Tale*, García Márquez writes,

> We had so much in common that people would say derisively that we were sons of the same father, but we stood out and so were little liked in certain circles because of our independence, our insatiable drive, the creative determination by which we pushed our way forward and a shyness that each of us resolved in his own manner, and not always with success.[7]

As recommended by the group's learned founders, the young people put together long lists of books they passed on to Jorge Rondón, owner of Librería Mundo, who then ordered them from Argentina. They read James Joyce, Virginia Woolf, John Steinbeck, Ernest Hemingway, Erskine Caldwell, John Dos Passos, and William Faulkner —everyone's favorite and a particularly notable influence on García Márquez. As such they were able to read the most important literary writers of their time before other young people in the country. Heriberto Fiorillo, the director of Fundación La Cueva who has kept this cultural phenomenon alive in its original home, has said that the Barranquilla Group "wrote like Faulkner and lived like Hemingway."[8] La Cueva, a deer hunters' tavern, was occupied by this group of intellectuals, who were gradually joined by other Caribbean youths eager to be corrupted by entertaining, energizing conversations and endless feasts. These included: painter and filmmaker Enrique Grau; Luis Vicens, a bookseller and founder, in 1954, of the first Colombian cinematheque; photographer and photojournalist Nereo López; architect and experimental and documentary filmmaker Luis Ernesto Arocha; and painter Cecilia Porras, among many other Colombian intellectuals. As described by Alfonso Fuenmayor:

> They represented the beginning of a steady process of questioning and change, of invesgation and struggle against the mediocrity of purely local values, in both the region and the country as a whole, which had become stagnant through acceptance of plagiarism and outdated misinformation; it was a process that gave rise to an original literature separate from the official culture of Bogotá and the servile imitation of Spanish models, informed by what was happening in the region but open to popular culture and universal dialogue with other Caribbean and international literatures.[9]

In 1982, as he was celebrating winning the Nobel Prize in Literature, García Márquez told his

Contact sheet from *La Langosta Azúl* (*The Blue Lobster*, 1954). Álvaro Cepeda Samudio, Enrique Grau Araújo, Luis Vicens, and Gabriel García Márquez.

Contact sheet from *La Langosta Azúl* (1954). Álvaro Cepeda Samudio, Enrique Grau Araújo, Luis Vicens, and Gabriel García Márquez.

Los primeros en sentarse frente a una taza de café o un ron, para conversar sobre sus lecturas y experiencias intelectuales fueron José Félix Fuenmayor, escritor, poeta, periodista y político, y Ramón Vinyes,[3] escritor de relatos y obras de teatro, profesor de literatura e historia, consagrado en la *Enciclopedia Espasa* desde 1924. Dos intelectuales representativos de dos culturas portuarias, la currambera[4] y la catalana, cofundadores de la revista *Voces* en 1917. La revista reflejaba una posición liberal:

> No hablamos de un autor sin que conozcamos su obra. Procuramos estar al corriente de cuanto sale de nuevo en libros y nuestro criterio es el que los agrupa sin prevención en contra, ni afecto en pro. Así creemos que debe hacerse. Batallamos contra lo negativo, contra los que encuentran en la obra de arte oscuridad, cuando la oscuridad radica en ellos; contra los que no aceptan otra manifestación de la sensibilidad que la suya, estrecha y oscura.[5]

Posteriormente se unirían a estas tertulias los jóvenes Alfonso Fuenmayor, periodista y director del *Diario del Caribe*; Álvaro Cepeda Samudio, escritor, periodista y cineasta; Gabriel García Márquez,[6] escritor y periodista; Germán Vargas, periodista; Alejandro Obregón,[7] pintor y artista plástico.

Estos dos intelectuales, Ramón Vinyes y José Félix Fuenmayor, con su visión irreverente y alternativa de la literatura, el periodismo y el arte, sembrarían las semillas en un fértil campo que con los años produciría una cosecha con importante creación literaria y artística en Colombia. Este grupo constituye entonces lo que se conoce hoy como el Grupo de Barranquilla. García Márquez en su libro *Vivir para contarla* dice: "Teníamos tantas cosas en común que se decía de mala leche que éramos hijos de un mismo padre, pero estábamos señalados y nos querían poco en ciertos medios por nuestra independencia, nuestras vocaciones irresistibles, una determinación creativa que se abría paso a codazos y una timidez que cada uno resolvía a su manera y no siempre con fortuna."[8]

Bajo las recomendaciones de los sabios fundadores, estos jóvenes elaboraban grandes listas de libros que pasaban a Jorge Rondón, dueño de la librería Mundo, quien a su vez los encargaba a la Argentina. Leían a James Joyce, Virginia Woolf, John Steinbeck, Ernest Hemingway, Erskine Caldwell, John Dos Passos y al preferido por todos: William Faulkner. Este último influenciaría notablemente a García Márquez. Fue así como lograron leer, antes que otros jóvenes del país, los escritores de literatura más importante de la época. Heriberto Fiorillo, director de la Fundación La Cueva y quien ha mantenido vivo este fenómeno cultural en su sede original, al referirse al Grupo de Barranquilla dice: "escribían como Faulkner y vivían como Hemingway".[9] La Cueva, una taberna de cazadores de venados, fue colonizada por este grupo de intelectuales al cual se sumaron paulatinamente otros jóvenes caribeños ávidos de contaminarse de aquellas divertidas y renovadoras conversaciones e interminables parrandas: Enrique Grau, pintor y cineasta; Luis Vicens (1904-1983), librero, creador de la primera filmoteca colombiana en 1954; Nereo López, fotógrafo y reportero gráfico; Luis Ernesto Arocha, arquitecto, director de cine experimental y documental, y Cecilia Porras, pintora, entre muchos otros intelectuales colombianos.

> Con ellos comienza el firme proceso de cuestionamiento y de cambio, de indagación y lucha contra la mediocridad de los valores puramente locales tanto de la región como del país, estancados en la comodidad del plagio y en el anacronismo por desinformación, y se consolida una literatura original, apartada de la oficialidad cultural de Bogotá, de la imitación servil de modelos hispánicos, afirmativa de la cultura popular y abierta al diálogo universal con otras literaturas del Caribe y del mundo, a partir de los temas de la región.[10]

García Márquez, en 1982, mientras celebraba el Premio Nobel con sus entrañables amigos de Barranquilla les hizo la siguiente declaración: "Aunque de todos modos hubiera sido escritor, porque es mi vocación, la etapa más importante de mi vida es la que pasé con ustedes. Sin Barranquilla, no sería Premio Nobel."[11]

Entre los amigos de Barranquilla se estimuló un encadenamiento de influencias que condujo a una renovación de la literatura, el periodismo, la pintura y la inauguración del cine experimental en Colombia.

friends from Barranquilla, "Although I would have been a writer no matter what, because it is my calling, the most important years of my life were the ones I spent with you. Without Barranquilla there would be no Nobel Prize."

Among the group of friends in Barranquilla, a series of influences were brought together that sparked transformations in literature, journalism, and painting, as well as the beginning of the experimental film movement in Colombia.

In the 1940s, Jorge Rondón Hederich's Librería Mundo was the meeting place for a group of young journalists, writers, and politicians. Rondón imported books from Argentina, where publishers were translating, publishing, and distributing the major literary sensations of the time.

> Those of us in the group met twice a day at Librería Mundo, which was converted into a center for literary meetings. It was a safe haven amidst the clamor of Calle San Blas, the bustling and intense commercial artery through which the city center emptied out every evening at six o'clock.[10]

The Blue Lobster, the La Cueva Group's signature film

In 1955 Álvaro Cepeda led a team shooting a film based on *The Blue Lobster*, a short story composed with his close friend García Márquez over the course of several gatherings and phone calls. Among historians and those who knew him, Cepeda is renowned for his constant and overwhelming enthusiasm. He was the primary intellectual engine (to the point of obsession) of bringing *The Blue Lobster* to the screen.

Unfortunately, at that time, neither Cepeda nor his friends knew how to make movies. They were fans that had seen many films and read much about cinema, but they had never stepped behind the camera and tried to make one. It was then that Luis Vicens—the Catalonian bookseller who had worked on Abel Gance's film *Napoleon* (1927) while in France and, therefore, knew something about filmmaking—showed up at the famous bookstore. Cepeda's wife Tita remarked[11]:

> And there was this Mr. Luis Vicens, a Catalonian who lived in Bogotá; he was

Gabriel García Márquez (left) and Álvaro Cepeda.

La librería Mundo, de Jorge Rondón Hederich, era el lugar en donde en los años cuarenta se reunía el legendario grupo de periodistas, escritores y políticos jóvenes. El señor Rendón importaba libros de Argentina porque allí los editores traducían, imprimían y distribuían las grandes novedades literarias del momento. "Los del grupo nos encontrábamos dos veces al día en la librería Mundo, que terminó convertida en un centro de reunión literaria. Era un remanso de paz en medio del fragor de la calle San Blas, la arteria comercial bulliciosa y ardiente por donde se vaciaba el centro de la ciudad a las seis de la tarde."[12]

La langosta azul, película emblemática del Grupo de La Cueva

En 1955 Álvaro Cepeda lidera la grabación de una película basada en un cuento construido entre tertulias y llamadas telefónicas con su entrañable amigo García Márquez, *La langosta azul*. El entusiasmo arrollador que caracterizó siempre a Cepeda es reconocido por los historiadores y por quienes compartieron con él. Fue el gran motor intelectual y entusiasta hasta la obsesión por llevar al cine la historia de *La langosta azul*. El problema era que en aquel periodo ni Cepeda ni sus amigos sabían hacer cine. Eran *amateurs*, habían visto muchas películas, leído sobre cine, pero nunca habían estado detrás de una cámara para realizar una película. Aparece entonces en la famosa librería, Luis Vicens, el librero catalán, quien había trabajado en Francia en la película *Napoleón*, de Abel Gance, en 1927, por lo que conocía el oficio. Dice Tita Cepeda, esposa de Cepeda:[13] "Y ahí llegó un señor Luis Vicens, catalán, que vivía en Bogotá, era librero y estaba en la librería Mundo por negocio y ahí conoció a todos estos locos. Vicens le dijo a Cepeda 'hacer esa película es posible, yo he hecho cine en París'. Creo que fue así como se encendió la chispa y empezó el proyecto de *La langosta azul*."

La langosta azul es considerada la película emblemática del Grupo de La Cueva. Todos aportaron algo incluyendo sus recursos económicos y logísticos.[14] Sobre los aportes, Nereo López, actor principal, dice: "Nadie nos dio cinco centavos, todos aportamos nuestra voluntad, el trípode que se usa ahí, ese trípode era mío. Llamaron a Guillermo Salvat que era el dueño de la cámara y entonces dijo, yo la manejo, entonces él hizo de operador, tampoco cobró un peso. Nadie cobró, ahí solo hubo que reunir unos pesos cuando se acabó la película, yo puse 800 pesos para comprar más. Grabamos con película reversible, una ignorancia absoluta porque te repito el único que medio sabía de cine era Luis Vicens, los demás éramos novatos."[15] Nereo López, en aquella época, era corresponsal gráfico del periódico *El Espectador* y asiduo visitante de La Cueva. Le ofrecieron hacer el papel de El Gringo por tener los ojos verdes, aunque la película era en blanco y negro. Todos los testimonios afirman que fue Luis Vicens quien dirigió la grabación y el montaje, pues era el único que había tenido experiencias cinematográficas. Obviamente Cepeda dirigió al lado de Vicens, pues la idea de hacer esta obra le había rondado en la cabeza durante muchos años. Alejando Obregón participó al final en la grabación de dos secuencias que hacían falta.

La langosta azul fue grabada en el poblado de La Playa, comunidad de pescadores, a pocos kilómetros de Barranquilla, en el año 1954, en 16 mm, silente, con una duración de 29 minutos. Trata de un agente secreto extranjero, llamado El Gringo, quien investiga la presencia de radiactividad en unas langostas capturadas en un pueblo de pescadores del Caribe. Mientras El Gringo sale del hotel a tomar un descanso, un gato le roba una de las langostas, aparentemente contaminada por la radiación. Este, muy angustiado, sale a las calles del pueblo a buscarla. Mientras esto sucede, la cámara se dedica a documentar los quehaceres de los pobladores y el ambiente que los rodea.

La película mezcla dos elementos cinematográficos casi antagónicos, por un lado, la ficción científica a través de El Gringo quien investiga la presencia de la radiactividad en unas langostas, y por el otro lado, el documental directo, a través de la vida cotidiana de los pescadores.[16] En 1945 ya había estallado la bomba atómica en Hiroshima y la preocupación por una contaminación atómica inquietaba notablemente a Cepeda. Esto ya lo había manifestado en dos artículos publicados en el periódico *El Nacional* en 1947: "Vigencia de un cuento" y "El hombre pesimista". Cepeda

> a bookseller and was at Librería Mundo on business, and that's how he got to know all those crazy people. Vicens told Cepeda, 'Making a movie is possible, I worked in film in Paris.' I believe that was the spark... and thus began the project of making *The Blue Lobster*.'

The Blue Lobster is considered the signature film of the La Cueva Group. Each group member contributed something, including financial and logistical resources.[12] Nereo López, one of the principal actors, says of these contributions:

> No one gave us five cents, we all gave what we could, the tripod that was used, that was mine. They called Guio Salvat who owned the camera and he said, I'll run it, so he became the cinematographer, he didn't ask for a penny. No one did, so that all that we had to do was come up with some money when we ran out of film, I gave 800 pesos to buy more. We shot using reversal film out of complete ignorance, because as I said the only one who knew anything about cinema was Luis Vicens, the rest of us were novices.[13]

At that time, Nereo López was a photo-journalist for the newspaper *El Espectador* and a regular presence at La Cueva. He was offered the part of "The Gringo" because he had green eyes, even though the movie was shot in black and white. It is evident that it was Luis Vicens who was in charge of the shooting and editing, since he was the only one with any cinematographic experience. Of course, Cepeda directed right alongside him, as the idea of making the film had been floating around in his head for many years. Alejandro Obregón also assisted in the shooting of two scenes that were unfortunately lost.

The Blue Lobster was shot in 1954 in the village of La Playa, a community of fishermen a few kilometers from Barranquilla, using 16mm film. Silent and 29 minutes long, it tells the story of a foreign secret agent, known as The Gringo, who is investigating the presence of radioactivity in lobsters caught by a village of Caribbean fishermen. When The Gringo decides to take a break and leaves his hotel, a cat steals one of the supposedly contaminated lobsters. In a frenzied state he ventures out into the village in search of it. While all this is happening the camera documents the lives of the villagers and the environment in which they live.

The film mixes two seemingly conflicting cinematic modes, with the science fiction narrative of The Gringo investigating radioactive lobsters on the one hand, and the observational cinema techniques that capture the daily lives of the fishermen on the other. In the wake of the 1945 dropping of the atomic bomb on Hiroshima, Cepeda was particularly concerned about radio-active contamination, a fear that had manifested itself in two articles he published in *El Nacional* newspaper in 1947, "The Validity of a Story" and "The Pessimistic Man." Cepeda imagined that the effects of radioactive contamination produced the color blue, which is why the lobster is blue even though the film is in black and white. The Caribbean was the group's stage, a territory that fed an inexhaustible creative mania. The film reveals Cepeda's penchant for journalism and reporting. Every time The Gringo opens a door to look for the lobster, he shows us the desolate interiors of the houses of mud and sugarcane found throughout the magical and fervid Caribbean, where time seems to stand still, the days are end-less and nothing seems to happen. Although the term did not yet exist in the popular imagination, the characters in *The Blue Lobster* are reminiscent of the magical moods and spaces of Macondo:[14] time standing still while a woman sways in a hammock; the voyeur, up in a tree, experiencing his village through the lens of the spyglass whose circular view defines the narrative during certain parts of the film; the hotel receptionist who inflates balloons in the paralyzing tedium of daily life; the sorcerer who performs a ritual to find the lobster; the children in search of something to shake up the calmness of beach life; the boy who uses the lost lobster to weight the tail of a kite that will carry up into the sky the nuclear danger threating the village. The kite flies, then falls into the vastness of the sea. And the obligatory scene of a group of people drinking rum.

The film went almost 40 years without being shown, because there was little interest and because it was made using 16mm reversal film: there was a single copy and no negative. Every

imaginaba que lo que quedaba después de la radiactividad producía el color azul, por esto la langosta es azul, aunque la película es en blanco y negro. El Caribe era el escenario del grupo, el territorio que nutría aquella locura creativa y desmesurada. Aquí se revela el Cepeda periodista y reportero. Cada vez que El Gringo abre una puerta para buscar su langosta, nos introduce en los ambientes desolados de las casas de caña y barro del mágico y ardiente Caribe, en donde el tiempo parece estar detenido, las horas son interminables y aparentemente no pasa nada. Aunque en esta época todavía no era de dominio público el término Macondo,[17] se puede decir que los personajes de *La langosta azul* nos remiten al estado de ánimo y a los ambientes mágicos macondianos: el tiempo detenido con la mujer meciéndose suavemente en una hamaca; el voyerista montado en un árbol quien se relaciona con su pueblo a través del visor de un catalejo y cuya visón circular hace parte de la narración de algunos fragmentos de la película; el recepcionista del hotel que infla globos en el tedio de la paralizada cotidianidad; el brujo que hace un ritual para encontrar la langosta; los niños en busca de algún acontecimiento que los saque de la apacible vida de la playa; el niño que utiliza la langosta perdida para ponerle peso a la cola de la cometa que va a elevar al infinito la amenaza y la tensión del peligro atómico sobre el pueblo. La cometa vuela y se pierde en la inmensidad del mar. Y la secuencia que no podía faltar: algunos personajes tomando un poco de ron.

La película quedó casi cuarenta años sin ser exhibida porque nadie parecía estar muy interesado en ella y porque fue realizada en soporte de 16 mm reversible. Por lo tanto, en copia única, sin negativo. Cada exhibición producía daños en la única matriz de la cinta, hasta que en 1990, un internegativo fue providenciado para una exhibición en el Museo de Arte Moderno de Nueva York y la película pudo volver a circular.

El arrebato de Cepeda por el cine comenzó a la edad de nueve años cuando recibió de su padre un cámara Pathé Baby (pequeño proyector a manivela, con película de 9.5 mm). Luego trabajó como acomodador del cine Rex de Barranquilla para poder ver gratis las películas del momento, y también fue crítico y cronista de cine. Era entonces Cepeda el más conocedor y entusiasta para impulsar iniciativas fílmicas.

Con Luis Ernesto Arocha, en 1957, crearon la Compañía Cinematográfica del Caribe. En 1969, produjeron *El noticiero del Caribe*, una serie de documentales que se proyectaron durante un año y medio en las salas de cine de Barranquilla. En 1970 realizaron los documentales *Barranquilla y el Atlántico, Carnaval de Barranquilla* y en 1972 *La subienda*, que Cepeda no alcanzó a terminar pues la muerte lo sorprendió en Nueva York, con tan solo cuarenta y siete años. Después de su muerte, Pacho Bottia y Tita Cepeda, su esposa, editaron otro documental sobre el Carnaval de Barranquilla, cuyas imágenes habían sido grabadas con García Márquez.

Tras la prematura muerte de Cepeda, García Márquez emprendió la tarea de realizar uno de los mayores sueños de su entrañable amigo: crear una escuela de cine en Barranquilla, cuyos estatutos de constitución y manejo fueron escritos por Cepeda, quien los dejó olvidados en un taxi. Fue esta deuda con su amigo la que condujo a la creación de la Escuela de Cine de San Antonio de los Baños, en Cuba, en 1986.

> Álvaro Cepeda Samudio, en cambio, era antes que nada un chofer alucinado —tanto de automóviles como de las letras—; cuentista de los buenos cuando bien tenía la voluntad de sentarse a escribirlos; crítico magistral de cine, y sin duda el más culto, y promotor de polémicas atrevidas. Parecía un gitano de la Ciénaga Grande, de piel curtida y con una cabeza hermosa de bucles negros y alborotados y unos ojos de loco que no ocultaban su corazón fácil. Su calzado favorito eran unas sandalias de trapo de las más baratas, y llevaba apretado entre los dientes un puro enorme y casi siempre apagado. Había hecho en *El Nacional* sus primeras letras de periodista y publicado sus primeros cuentos.[18]

Cepeda era enemigo del relato tradicional y decía que el cine es una forma de expresión diferente, que cuando trata de ser literario, teatral o pictórico, fracasa. Las imágenes debían ser en blanco y negro, sin sonido y remitirse a sus propios recursos expresivos. Evocaba como ejemplo la película *Un condenado a muerte se ha escapado*, de Robert Bresson. *La langosta azul* no tiene

screening would damage the unique master, until 1990 when an internegative was produced for an exhibition at the Museum of Modern Art in New York and the film was once again able to circulate.

Cepeda's passion for cinema began at the age of nine, when his father gave him a Pathé Baby camera (these used 9.5mm film and the small projectors were crank-operated). Later he worked as an usher at the Rex de Barranquilla cinema so that he could see current films for free, and then as a film critic and reporter.

It was Cepeda then who was the most knowledgeable and enthusiastic about pushing forward with filmic initiatives. In 1957 he founded the Caribbean Cinematographic Company with Luis Ernesto Arocha. Together they produced a series of documentaries in 1969 entitled *El noticiero del Caribe*, which were shown over the course of a year and a half in Barranquilla's cinemas. 1970 saw the production of the documentaries *Barranquilla y el Atlántico*, *Carnaval de Barranquilla*, and, in 1972, *La subienda*, which Cepeda did not live to finish, as he died unexpected in New York at the young age of 46. After his death, Pacho Bottia and Tita Cepeda, his wife, put out another documentary about Barranquilla's Carnaval whose images García Márquez had helped shoot.

With Cepeda's premature death, García Márquez undertook the task of realizing one of his friend's greatest dreams: the creation of a film school in Barranquilla, whose bylaws and organizational statutes Cepeda had written, but left in a taxi. It was this indebtedness to his friend that led to the 1986 creation of the San Antonio de los Baños Film School in Cuba.

> Álvaro Cepeda Samudio, on the other hand, was more than anything a wild-eyed driver —of cars as much as literature; a good writer of short stories when he actually sat down to write them; a magisterial, and certainly the most cultured, film critic, and a proponent of bold ideas. He resembled a gypsy from the Ciénaga Grande, with tan skin and a beautiful head of disheveled black curls and a madman's eyes that did not hide his big heart. His favorite shoes were the cheapest sort of cloth sandals, and between his teeth there was always a huge, usually unlit cigar. He published his first pieces as a journalist, and his first short stories, in *El Nacional*.[15]

Cepeda was no fan of traditional storytelling and said that cinema was a different form of expression that failed when it tried to be literary, theatrical, or pictorial. For him, images should be in black and white, silent, and reliant only on their own means of expression. He cited Robert Bresson's *A Man Escaped* as an example, but *The Blue Lobster* has nothing in common with Bresson's film. It is therefore in keeping with Cepeda's transgressive spirit and interest in new languages that he would inspire his friends in Barranquilla to continue with their cinematic experiments.

In 1964, Enrique Grau,[16] who had a studio in New York, and Luis Ernesto Arocha, who was working as an architect in New Orleans, made a film entitled *La pasión y muerte de Margarita Gautier*. As Arocha recounts:

> In 1964 I spent the summer in New York with the painter Enrique Grau who had a studio there. It was a summer that ignited our passion for cinema. The experimental film movement was getting underway in New York at that time. Films by Andy Warhol, Stan Brakhage, and others were shown in galleries devoted to the emerging Pop Art, hidden from the police who wanted to shut them down because of their erotic content, films like *Flaming Creatures* (1963) by Jack Smith and *Scorpio Rising* (1963) by Kenneth Anger. I bought an 8mm camera with automatic zoom and shot *La pasión y muerte de Margarita Gautier*, with Grau playing the part of Greta Garbo as the heroine in *La Traviata*, talking on the phone in a big red canopy bed that was in the studio.[17]

La pasión y muerte de Margarita Gautier presents three frenzied versions of the death of *The Lady of the Camellias*, by Alexandre Dumas. Margarita Gautier is played by Enrique Grau cross-dressing as Greta Garbo (his favorite female persona). The scenes were shot in a single day, with Arocha as director and cinematographer and Grau acting. They agreed that each would use the footage to make different versions. The version edited by Arocha is lost, while Grau's is in

ninguna similitud con la película de Bresson. No es extraño entonces que Cepeda, con su espíritu transgresor y renovador del lenguaje, irradiara a sus amigos de Barranquilla para que continuaran con la experimentación cinematográfica.

En 1964 Enrique Grau,[19] con su estudio en Nueva York y Luis Ernesto Arocha, que trabajaba como arquitecto en Nueva Orleans, realizaron la película *Pasión y muerte de Margarita Gautier*. Arocha cuenta:[20]

> En 1964 pasé un verano en Nueva York con el pintor Enrique Grau quien tenía un estudio. Fue un verano que nos inició en la pasión por el cine. En esos días comenzaba en Nueva York el movimiento de cine experimental. Películas de Andy Warhol, Stan Brakhage y otras eran exhibidas en las galerías del emergente arte pop a escondidas de la policía, que las perseguía por su contenido erótico, películas como *Flaming Creatures* (1963) de Jack Smith y *Scorpio Rising* (1963) de Kenneth Anger. Compré una cámara de 8 mm con *zoom* automático y filmé *La pasión y muerte de Margarita Gautier* con Grau haciendo el papel de Greta Garbo como heroína de *La traviata*, hablando por teléfono en una gran cama de Baldoquino rojo que había en el estudio.

La película *Pasión y muerte de Margarita Gautier* presenta tres delirantes versiones de la muerte de *La dama de las camelias*, de Alejandro Dumas. El personaje de Margarita Gautier es interpretado por Enrique Grau travestido de Greta Garbo (La Garbo era su personaje femenino preferido). Las secuencias fueron grabadas en un solo día, Arocha como director y camarógrafo y Grau como actor. Pactaron que cada uno haría su versión con el material grabado. La versión editada por Arocha se perdió, la de Grau se encuentra en el archivo de la Fundación Patrimonio Fílmico de Colombia.

De regreso a Nueva Orleans con su nueva cámara de 8 mm y con las experiencias vividas en Nueva York, Arocha emprende decididamente su camino de realizador de cine experimental, visiblemente influenciado por el cine *underground* estadounidense, y hace dos películas en donde pone en práctica lo aprendido de Brakhage, el montaje directo en la cámara, y de Warhol, los planos secuencias. En 1964 realiza *Mardi Grass*, de 5 minutos: una visión vertiginosa del carnaval de Nueva Orleans, montaje en cámara. En 1965 realizó *Motherlove*, de 20 minutos, cuyo título en letras rojas se va derritiendo como si fuera sangre. Su personaje era un joven vampiro vegetariano que se alimenta con las flores del cementerio de Saint Louis, en Nueva Orleans. Luego con una enorme jeringa el vampiro le extrae la sangre a una prostituta calva, quien para seducir al hematófago acude a su colección de pelucas para semejar estrellas de cine como Natalie Wood, Lana Turner y Rhonda Fleming. Luego el vampiro le ofrece a su madre una enorme copa rebosante de sangre. El brindis se presenta a partir de un encadenamiento de frenéticos movimientos de *zoom*, sin cortes. La música ascendente es *La muerte de amor de Tristán e Isolda*, de Wilhelm Richard Wagner. La película termina con el vampiro y su madre viendo la proyección de la película *Drácula*, de Tod Browning, con actuación de Bela Lugosi. Los tres papeles fueron interpretados por el mismo actor. Ambas películas se reportan como perdidas. En el año 2015 Arocha lanza una nueva versión de *Motherlove,* grabada en digital, y la llama *El extraño caso del vampiro vegetariano.*

En 1966 Arocha regresa definitivamente a Colombia con la convicción de abandonar la arquitectura y dedicarse exclusivamente al cine experimental, documental y comercial. Con su cámara Bolex de 16 mm realiza *Las ventanas de Salcedo*, a partir de instalaciones escenográficas construidas en el interior de cajas con objetos escultóricos, encontrados en el taller del artista conceptualista colombiano Bernardo Salcedo. Allí los objetos cobran vida, las acciones transmiten erotismo y crítica política. A su vez estos objetos animados dialogan y entran en conflicto con situaciones de la vida real. Personas asomadas en ventanas y balcones, semejan también estar en el interior de cajas.

En 1970 realiza *Azilef*, (8 min., 16 mm) que quiere decir *Feliza* al revés. Fue inspirada en la obra de la artista colombiana Feliza Bursztyn. En este corto Azilef es el nombre de un planeta en donde las esculturas de Burztyn semejan satélites de chatarra plateada volando por un espacio abstracto.

Ya en 1967 Arocha se aventuraba a realizar obras de *cinema expandido*, término propuesto por Gene Youngblood sobre trabajos que aparte

the archive of the Fundación Patrimonio Fílmico de Colombia.

Back in New Orleans with his new 8mm camera and having had his experiences in New York, Arocha began to work seriously as an experimental filmmaker, visibly influenced by North American underground cinema. He made two films in which he put into practice what he had learned from Brakhage about in-camera editing and from Warhol about close-ups. In 1964 he made *Mardi Grass*, a five-minute, vertiginous vision of Carnival in New Orleans, edited in camera. *Motherlove*, a 20-minute film from 1965, features a title sequence with red letters dripping as if they were blood. Its main character is a young vegetarian vampire who feeds on the flowers at New Orleans' Saint Louis Cemetery. Later the vampire uses an enormous syringe to extract blood from a bald prostitute who, in attempt to seduce the bloodsucker, turns to her wig collection so that she can pose as film stars like Natalie Wood, Lana Turner, and Rhonda Fleming. In another scene the vampire offers his mother an enormous cup filled to the brim with blood. Their toast is depicted through a sequence of frenetic zooms, without cuts. The swelling music is "Liebestod" from Wagner's *Tristan und Islode*. The film ends with the vampire and his mother watching a projection of Tod Browning's *Dracula* (1931), starring Bela Lugosi. All three parts were played by the same actor. Both films are reportedly lost. In 2015, Arocha put out a new version of *Motherlove*, shot digitally, entitled *El extraño caso del vampiro vegetariano*.

Arrocha returned to Colombia for good in 1966, intending to stop working as an architect to dedicate himself exclusively to experimental, documentary, and commercial cinema. With a 16mm Bolex camera he made *The Windows of Salcedo* (*Las ventanas de Salcedo*, 1966), based on sets built inside boxes filled with sculptural objects found in the studio of the Colombian conceptual artist Bernardo Salcedo. These animated objects are charged with energy, and their actions communicate eroticism and political critique. They enter into dialogue and conflict with images from real life. People leaning out of windows and from balconies also appear to be inside boxes.

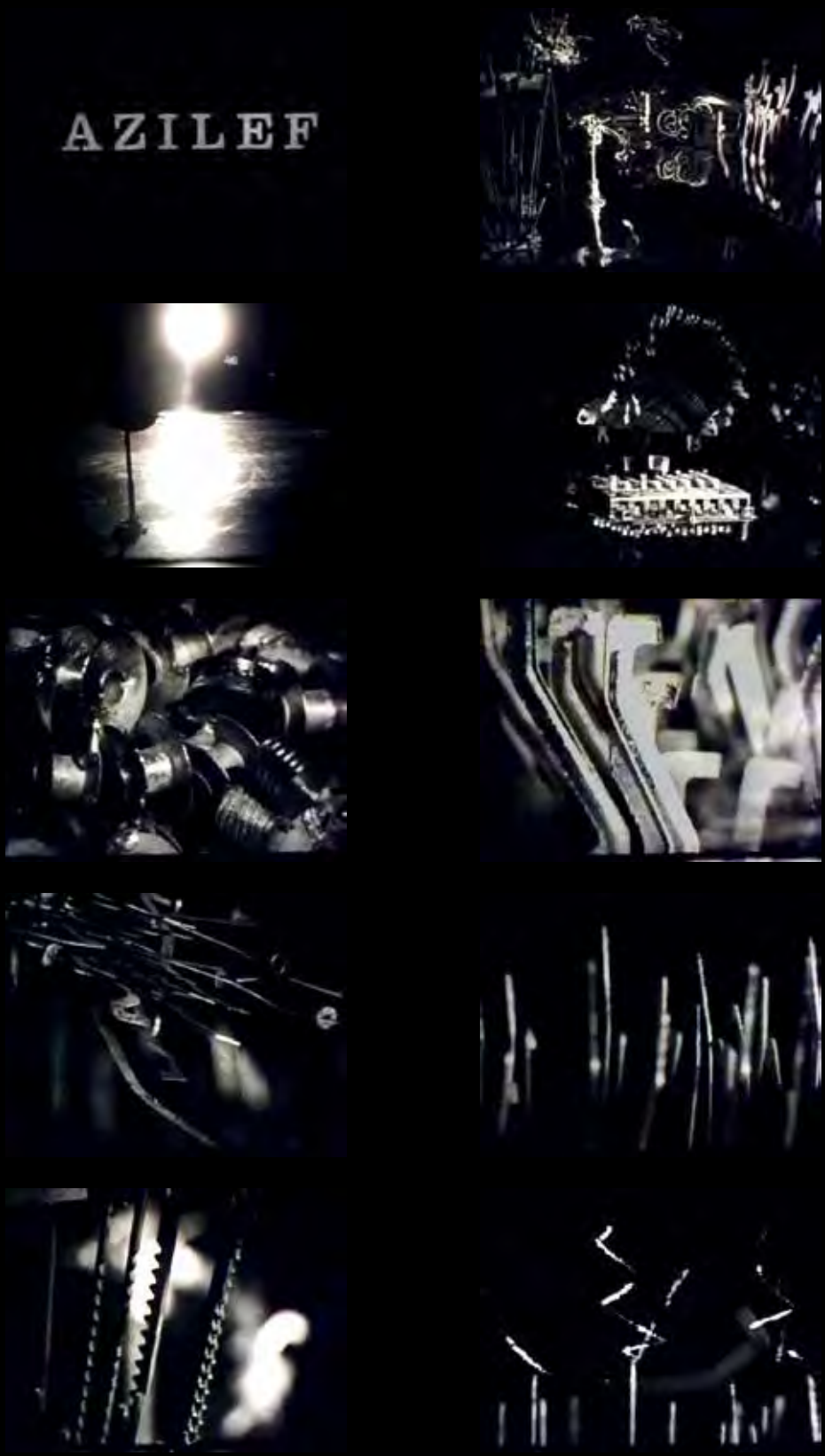
In 1970, he made *Azilef* (8 minutes, 16mm), whose title is the name "Feliza" in reverse. It was inspired by the work of Colombian artist Feliza Bursztyn (1933–1982). In this short film, "Azilef" is the name of a planet where Bursztyn's sculptures appear to be satellites of silver-plated scrap metal flying through abstract space.

By 1967 Arocha was beginning to realize works of "expanded cinema," a term proposed by Gene Youngblood to describe works that, in addition to moving images, utilize architectural space to engage with audiences on a sensorial level, producing expanded states of consciousness.[18] In this way he began to bring new sensory experiences to his viewers. The work *Un trosseau para la novia de Frankenstein* was shown at a fashion show in Bogotá entitled "Año 2000 futurista" featuring designs by artists. A model wore a large white lab coat that served as a projection surface for the titles and trailer from James Whale's *The Bride of Frankenstein* (1935). The model then drew the garment close to her body and a film with images of Pop Art paintings was projected on it. The same work was shown in New York in 1969 at the Film-Makers' Cinematheque. The model this time was Mario Montez, a Warhol Superstar who had appeared in *Batman Dracula* (1964), *Screen Test No. 2* (1965), and *Chelsea Girls* (1966).

Arocha showed two films within the framework of an exhibition of Feliza Bursztyn's work at the Museum of Art at the National University of Bogotá. One, shot in 16mm, was projected on the facade of the building and promoted the artist; the other, more provocative one, was shot in 8mm, and made use of clips from films with grotesque, erotic sequences that were projected on the ceiling of the museum's third floor. The public moved through the space looking up, surprised that images of that sort were being projected in such a solemn institution. Arocha thereby introduced a spectrum of projection possibilities that until that point were unknown to the general public in Colombia, conducting early experiments with expanded cinema in gallery and museum spaces.

Another surprising work by Arocha is *Al mal tiempo buena cara o la Ópera del Mondongo* (1974, 12 minutes, 35mm), an experimental documentary in which Barranquilla's Carnival celebration, as narrated by the well known radio announcer Marco Pérez, serves as a pretext for describing the depressing conditions facing the city's inhabitants. Lack of potable water, sewage systems, and public transport make it a living

Contact sheet from *La Langosta Azúl* (1954). Álvaro Cepeda Samudio, Enrique Grau Araújo, Luis Vicens, and Gabriel García Márquez.



Luis Ernesto Arocha, *Azilef* (1971).

de la imagen en movimiento utilizan el espacio arquitectónico dentro del discurso para capturar sensorialmente al público, produciendo estados expandidos de conciencia.[21] Así aportaba nuevas experiencias sensoriales al espectador. En un desfile de modas en Bogotá, que se llamó "Año 2000 futurista", donde se presentaron diseños de artistas, mostró su obra *Un trousseau para la novia de Frankenstein*. Una modelo lucía una gran bata blanca en la que se proyectaban los títulos y el tráiler de la película *La novia de Frankenstein*, de James Whale. Luego la modelo se ceñía el vestido a su cuerpo y sobre este se proyectaba una película con pinturas de arte pop. Esta misma obra se presentó en Nueva York, en 1969, en la Film-Makers' Cinematheque. La modelo para este desfile fue Mario Montez, estrella de Warhol en *Screen Test, Batman Dracula* y *The Chelsea Girls.*

También en el marco de una exposición de Feliza Bursztyn, en el Museo de Arte de la Universidad Nacional de Bogotá, Arocha presentó dos películas: una en 16 mm, proyectada en la fachada de la exposición, que promocionaba la obra de la artista y otra, más provocadora, en 8 mm, en la que utilizó recortes de filmes con secuencias grotescas cargadas de erotismo que se proyectaron en el techo del segundo piso. El público recorría el espacio mirando hacia arriba, sorprendido con aquellas imágenes exhibidas en una institución tan solemne. Arocha ampliaba así el espectro de posibilidades de proyección que hasta entonces no eran conocidas por el censo común colombiano, incursionando con cine expandido en espacios de galerías y museos tempranamente.

Otra obra de Arocha que sorprende es *Al mal tiempo buena cara o la Ópera del Mondongo* (1974, 12 min., 35 mm). Un documental experimental en el que, por medio del carnaval de Barranquilla, narrado por un conocido locutor de radio, Marco Pérez, se describe la situación deprimente en que viven los habitantes de esta ciudad por falta de agua potable, alcantarillado, transporte, lo que convierte a la ciudad en un infierno. Se presenta entonces el carnaval como único momento en el año en que los barranquilleros pueden por unos pocos días evadir sus problemas.

De todos los miembros del Grupo de Barranquilla que incursionaron en el cine, Arocha fue el único que se dedicó conscientemente a experimentar con el soporte cinematográfico. Arocha dice: "La nueva tecnología me quitó algo de independencia y espontaneidad pues yo estaba acostumbrado a hacer la cámara que era muy intuitiva y obedecía lo que yo tenía en la cabeza." [22]

Otro de los contaminados con la radiación de Cepeda fue Enrique Grau. En 1966 dirigió la audaz película *María* (90 min., 8 mm) con la ayuda de un grupo de destacados intelectuales colombianos, entre los que destacan el periodista Germán Vargas, también del Grupo de Barranquilla, Santiago García, importante actor y dramaturgo, y el cineasta Diego León Giraldo. Está basada en la novela romántica de Jorge Isaacs, publicada en 1867. La novela original es una clásica historia de amor y dolor entre dos primos: Efraín, hijo de un hacendado del Valle del Cauca en Colombia y María, su prima huérfana. Efraín viaja a Londres para estudiar medicina. Después, allí recibe la noticia de la enfermedad de su amada y emprende el regreso temiendo por su vida. Cuando llega, María ha muerto. De hecho, *María* de Jorge Isaacs fue el insumo para la primera película colombiana en 1922, realizada por Máximo Calvo y Alfredo del Diestro, quienes reprodujeron la historia exaltando su romanticismo y tinte trágico. La versión cinematográfica de Grau se nutre de toques manieristas con dos partes antagónicas. La primera que se adapta a la novela de Jorge Isaacs es ilustrada con jardines celestiales, una hacienda funcional y una familia tradicional llena de armonía y amor. Y la segunda presenta ambientes sórdidos con aves negras, pavos reales, flores secas y el obediente y refinado Efraín convertido en un hombre violento que mata a su madre y a su padre con sevicia. Posteriormente en 1985 Luis Ospina y Jorge Nieto, realizaron *En busca de María.*

La muerte privó a Cepeda de ver la influencia y relevancia histórica de *La langosta azul*. Por su parte Grau murió sabiendo que la mitad de la película *María* se había perdido en una inundación en la casa de la esposa del coproductor Alberto López. Por fortuna apareció una copia en U-matic que permitió su restauración completa. Solo Arocha, en sus últimos años de vida, logró el reconocimiento de sus películas.

La aparición de la creación artística con imágenes en movimiento, el videoarte, el cine experimental y en general las artes electrónicas,

hell. Carnival is the only time in the year when the people of Barranquilla can forget their problems for a few days.

Of all the members of the Barranquilla Group who made forays into cinema, Arocha was the one who dedicated himself most consistently to consciously experimenting with film. In his own words, "New technologies took away some of my independence and spontaneity, since I was accustomed to working with the camera in a very intuitive way that allowed me to realize whatever I had in mind."[13]

Also contaminated by the radiation of Cepeda's example was Enrique Grau. In 1966, he directed the daring film *María* (90 minutes, 8mm) with the help of a group of prominent Colombian intellectuals, the most notable of whom included the journalist Germán Vargas, also from the Barranquilla Group, Santiago García, an important actor and dramaturge; and the filmmaker Diego León Giraldo. The film is based on a romantic novel by Jorge Isaacs published in 1867, a classic story of the tragic love between two cousins: Efraín, the son of a landowner from the Valle del Cauca in Colombia, and his orphan cousin María. Efraín travels to London to study medicine, where he later receives word that his beloved is ill. He starts out for home, fearing for her life; when he arrives, María is already dead. In fact *María* was the inspiration for the first Colombian film, made in 1922 by Máximo Calvo and Alfredo del Diestro, who faithfully reproduced the story, playing up its romanticism and tragedy. Grau's version, in two conflicting parts, avails itself of mannerist touches. The first part, adapted from Isaacs' novel, is filled with lush gardens, a working hacienda, and a traditional family full of harmony and love. The second revels in sordid environments with black birds, turkeys, dried flowers, and the diligent and refined Efraín converted into a violent man who ruthlessly murders his mother and father. Later, in 1985, Luis Ospina and Jorge Nieto would make *En busca de María*.

Death prevented Cepeda from seeing the influence and historical relevance that *The Blue Lobster* would go on to have. Grau, meanwhile, died thinking that half of *María* had been lost when the home of his co-producer Alberto López's wife was flooded. Fortunately a U-matic copy later appeared, which allowed for its complete restoration. Only Arocha, in the last years of his life, has been recognized for his films.

The rise of new experiments with moving images, including video art, experimental film, and the electronic arts generally, with their dizzying pace of development in recent years, has helped promote an evolution in the willingness of Colombian audiences to accept other narratives and forms of perception that depart from conventional documentary and fiction formats. Perhaps lack of knowledge about alternative forms of storytelling has been why it has taken so long for Colombian critics to appreciate the relevance and value of the cinematic works I have cited in this text.

For many years, experimental film was underappreciated and above all unknown in Colombia, perhaps due to the fact that it did not fit neatly within the conventional categories delineated by the marketplace, which classifies cinematographic production either as fiction or documentary. As such, it became a "genre-less" cinema and received little attention. At the same time, because these films were independent productions, made outside the purview of cultural institutions and local media outlets and using formats and durations that fell outside their consideration, they did not enter into systems of distribution and promotion, even within the academic sector. Nor did it help that the "experimental audiovisual" category was excluded from public funding in Colombia, at least before 2010. In addition, in the 1990s the Colombian Ministry of Culture and the Andrés Bello Partnership combined efforts to implement policies that would contribute to the country's "economy and culture." These policies insisted that audiovisual products financed by the state should be, or at least try to be, profitable. In this context, experimental film and other artistic expressions ended up being displaced for many years.

Ariel Castillo Mier, in an essay on Alfonso Fuenmayor's never completed *Las crónicas del Grupo de Barranquilla*, refers to the group in the following way:

> The book, unfinished, is nonetheless a meticulous account of the Barranquilla Group's existence. Despite the heterogeneity of its members' ages (spanning three generations), backgrounds, education, and tastes, and the lack of an explicit program,

con su vertiginoso desarrollo en los últimos años, han contribuido notablemente a fomentar la evolución de la comprensión del público colombiano de nuevas narrativas y formas de percepción que se apartan de los formatos convencionales del documental o la ficción. Fue tal vez la falta de comprensión de otras formas de contar lo que tomó tanto tiempo a la crítica en Colombia para que entendieran la relevancia y el valor de las obras cinematográficas que menciono en este texto.

El cine experimental en Colombia fue durante muchos años desvalorizado y sobretodo desconocido, tal vez por el hecho de ser una producción que no encajaba dentro de las categorías convencionales del mercado, limitadas estas a clasificar las producciones cinematográficas como ficción o documental. Por lo tanto terminó siendo un cine "des-generado" y nadie se ocupó de él. Al mismo tiempo por el hecho de que esas películas fueron producciones independientes, realizadas al margen de las instituciones culturales, de los medios de comunicación local y los formatos y duraciones que estos consideran, no entraron en el circuito de divulgación y promoción, incluso en el sector académico.

Tampoco ayudó mucho la exclusión de la categoría "experimental audiovisual" en las convocatorias públicas colombianas, por lo menos antes del año 2010. Para rematar, en la década de 1990 el ministerio de cultura de Colombia y el Convenio Andrés Bello aunaron esfuerzos para la implementación de la política de "economía y cultura" en el país. Esta política considera que los productos audiovisuales financiados por el Estado deben ser, o al menos intentar, rentables. En este contexto el cine experimental y otras expresiones artísticas permanecieron dislocadas por muchos años.[23]

Ariel Castillo Mier, en su ensayo sobre el libro *Las crónicas del Grupo de Barranquilla* de Alfonso Fuenmayor, se refiere al citado grupo de la siguiente manera: "El libro, inconcluso, es, no obstante, un minucioso testimonio de la existencia del Grupo de Barranquilla que pese a la heterogeneidad de sus miembros en edades (tres generaciones), orígenes sociales, formación, gustos y a la ausencia de un explícito programa, estaba cohesionado por actitudes afines: la desconfianza e inconformidad frente a la tradición; la honradez artística y la disciplina; la crítica frente a la improvisación y el facilismo amateur; el respeto por la aristocracia del espíritu, el pensamiento y la expresión, pero desde perspectivas democráticas, sin ínfulas ni prebendas; el rigor y la exigencia universal y sin concesiones en su producción; la lucidez y curiosidad universal por el arte nuevo."[24]

La fertilidad en la producción de estos jóvenes barranquilleros y su aporte a la literatura, el periodismo, la pintura, la fotografía y el cine, catapultó una importante producción colombiana que se proyectó internacionalmente. Sobre estos entrañables amigos se han producido múltiples escritos, análisis, especulaciones y fantasías de lo que pudo haber sucedido entonces en Barranquilla.

Quiero mencionar que en este punto del Caribe un grupo de hombres asumieron la vida como una interminable fiesta de carnaval y creación. Cepeda, Grau y Arocha se convierten entonces en los pioneros del cine experimental en Colombia.

1 Río por el que transcurre la novela *El amor en los tiempos del cólera* de Gabriel García Márquez.

2 Heriberto Fiorillo, *La Cueva: Crónicas del Grupo de Barranquilla*. Barranquilla, Editorial Heriberto Fiorillo, 2002, pp. 14-15.

3 Años más tarde Ramón Vinyes le serviría de modelo a Gabriel García Márquez para su personaje del sabio catalán en *Cien años de soledad*.

4 Persona de Barranquilla.

5 Fiorillo, *op. cit.*, p. 35.

6 Premio Nobel de Literatura en 1982.

7 La obra de Alejandro Obregón ha sido catalogada por la crítica como expresionismo mágico.

8 Gabriel García Márquez, *Vivir para Contarla*. Bogotá, Diana, 2002.

9 Entrevista Heriberto Fiorillo, Marta Lucía Vélez, Barranquilla, enero de 2015.

10 Ariel Castillo Mier, "Las crónicas sobre el Grupo de Barranquilla de Alfonso Fuenmayor: veinticinco años después", en *Huellas. Revista de la Universidad del Norte*, núms. 63, 64, 65, 66 (vol. cuádruple). Barranquilla, Uninorte, 2001-2002, p. 213.

11 Ramón Illán Bacca, *Escribir en Barranquilla*. Barranquilla, Editorial Universidad del Norte, 1998, p. 244.

12 García Márquez, *op. cit.*

13 Entrevista a Tita Cepeda, Marta Lucía Vélez, Barranquilla, enero de 2015.

14 Director: Álvaro Cepeda Samudio; guion, Gabriel García Márquez; cámara, Guillermo Salvat; montaje, Álvaro Cepeda Samudio, Enrique Grau Araújo, Luis Vicens;

> they were held together by shared interests: mistrust of and discomfort with tradition; artistic honesty and discipline; critique of improvisation and amateur sloppiness; respect for aristocracy of the spirit, thought, and expression, but from a democratic perspective that eschewed privilege and the putting on of airs; overarching rigor and excellence, and an unwillingness to compromise their production; clarity and a general curiosity about new art.[19]

The generative fertility of these young artists from Barranquilla and their contributions to literature, journalism, painting, photography, and cinema catapulted the importance of Colombian cultural production onto an international stage. This tight-knit group of friends has inspired much writing, analysis, speculation, and fantasy about what happened in Barranquilla during those years.

For a group of men living by the Caribbean, life was an endless, carnivalesque festival of creation. As a result, Cepeda, Grau, and Arocha became the pioneers of Colombian experimental film.

1 This is the river that plays an important role in *Love in the Time of Cholera*, the 1985 novel by Gabriel García Márquez.

2 Years later Ramón Vinyes would serve as a model for the character of the wise Catalonian in García Márquez's *100 Years of Solitude* (1967).

3 The word used to refer to inhabitants of Barranquilla.

4 Heriberto Fiorillo, *La Cueva: Crónicas del Grupo de Barranquilla*. Barranquilla, Editorial Heriberto Fiorillo, 2002.

5 Winner of the Nobel Prize for Literature in 1982.

6 Critics have referred to Alejandro Obregón's work as magical expressionism.

7 Gabriel García Márquez, *Vivir para Contarla*. Bogotá, Diana, 2002.

8 Interview with Heriberto Fiorillo, Marta Lucía Vélez, Barranquilla, January 2015.

9 Ariel Castillo Mier, "Las crónicas sobre el Grupo de Barranquilla de Alfonso Fuenmayor: veinticinco años después," in *Huellas: Revista de la Universidad del Norte*, nos. 63-66 (quadruple volume). Barranquilla, Uninorte, 2001-2002, 213. 2012.

10 García Márquez, op. cit.

11 Interview with Tita Cepeda, Marta Lucía Vélez, Barranquilla, January 2015.

12 Credits are as follows. Director: Álvaro Cepeda Samudio. Screenplay: Gabriel García Márquez. Cinematography: Guillermo Salvat. Editor: Álvaro Cepeda Samudio, Enrique Grau Araújo, and Luis Vicens. Set Design: Enrique Grau Araújo. Production Company: Los Nueve-Seis-Tres (it was never revealed what or whom this name signified). Cast: Nereo López (the gringo), Ramón Jessurum (the hotelier), Cecilia Porras (the woman), Enrique Grau Araújo (the sorcerer), Álvaro Cepeda Samudio (the rogue), Niño (the kid with the kite).

13 Interview with Nereo López (at the age of 94), Marta Lucía Vélez, Medellín, October 2014.

14 Macondo is the imaginary village that recurs in Gabriel García Márquez's literary work and sets the stage for magical realism.

15 García Márquez, op. cit.

16 Enrique Grau (1920-2004) was born in Panama City but settled in Cartagena. He formed part of the celebrated La Cueva Group. Besides being a painter, draftsman, sculptor, printer, and set designer, he made three experimental films: *George Sand o la contradicción* (1964), *Pasión y muerte de Margarita Gautier* (1964), and *María* (1966).

17 Interview with Luis Ernesto Arocha (at the age of 82), Playa de Puerto Colombia, Barranquilla, January 2015.

18 Gene Youngblood, *Expanded Cinema*. New York, Dutton, 1970.

19 Interview with Luis Ernesto Arocha, Playa de Puerto Colombia, Barranquilla, January 2015.

20 Mier, op. cit.

escenografía, Enrique Grau Araújo; compañía productora Los Nueve-Seis-Tres (nunca se supo que código encerraba el nombre de esta productora); reparto, Nereo López (El Gringo), Ramón Jessurum (el hotelero), Cecilia Porras (la hembra), Enrique Grau Araújo (el brujo), Álvaro Cepeda Samudio (el vivo), Niño (el pelao del barrilete).

15 Entrevista a Nereo López a sus 94 años, Marta Lucía Vélez, Medellín, octubre de 2014.

16 Arlindo Machado, "Pioneros del video y del cine experimental en América Latina" en *Cine y Video Experimental en Colombia* [en línea]. Bogotá, Biblioteca Nacional de Colombia. <http://www.bibliotecanacional.gov.co/content/arlindo-machado>. [Consulta: 17 de marzo, 2015.]

17 Macondo es un pueblo imaginario donde se escenifica el realismo mágico, recurrente en la obra literaria de Gabriel García Márquez.

18 García Márquez, *op. cit*.

19 Enrique Grau (1920-2004) nació en Ciudad de Panamá pero se radicó en Cartagena. Hizo parte del destacado Grupo de La Cueva. Aparte de ser pintor, dibujante, escultor, grabador y escenógrafo para teatro, dirigió tres películas de cine experimental: *George Sand o la contradicción* (1964), *Pasión y muerte de Margarita Gautier* (1964) y *María* (1966).

20 Entrevista a Luis Ernesto Arocha a sus 82 años, Marta Lucía Vélez, enero de 2015, playa de Puerto Colombia, Barranquilla.

21 Gene Youngblood, *Cine Expandido.* Buenos Aires, Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2012.

22 Entrevista a Luis Ernesto Arocha por Marta Lucía Vélez, enero de 2015.

23 Marta Lucía Vélez, *Cine y Video Experimental en Colombia* [en línea]. Bogotá, Biblioteca Nacional de Colombia. <http://www.bibliotecanacional.gov.co/content/cine-experimental>. [Consulta: julio, 2015.]

24 Castillo Mier, *op. cit.*, pp. 228-229.

Luis Ospina and Carlos Mayolo

What is Poverty Porn?

Luis Ospina y Carlos Mayolo

¿Qué es la pornomiseria?

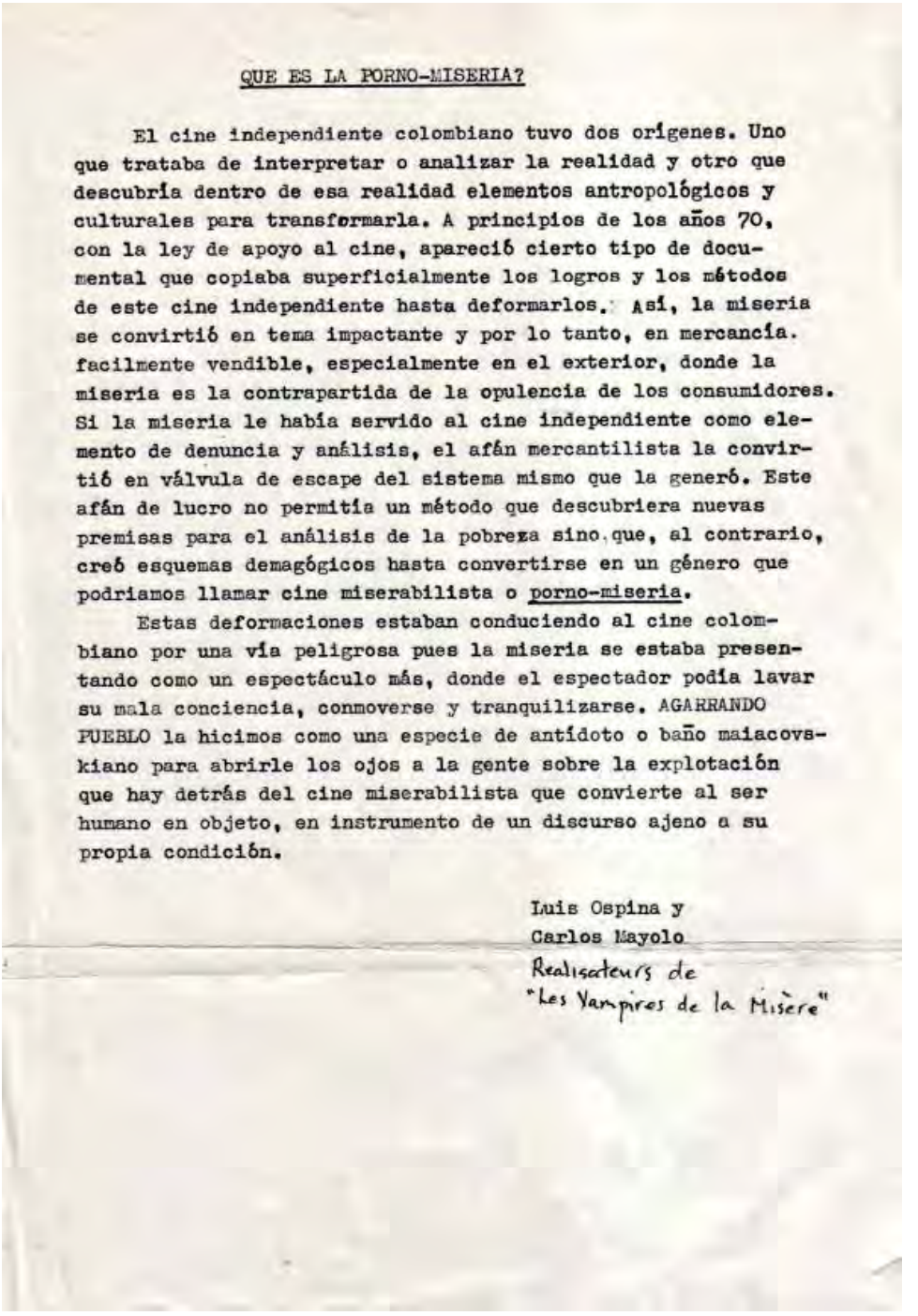
Carlos Mayolo and Luis Ospina, *Agarrando Pueblo* (*The Vampires of Poverty*, 1977).

Independent cinema in Colombia had two points of origin. One attempted to interpret and analyze reality, while the other revealed anthropological and cultural elements within that reality in order to transform it. At the beginning of the 1970s, with legislation supporting cinema, another type of documentary emerged that superficially duplicated the achievements and methods of the existing independent cinema to the point of distorting them. Poverty became a subject with the power to shock, and thus was easily salable merchandise, especially abroad, where it allowed consumers to compensate for their affluence. If poverty was, for independent cinema, something to denounce and analyze, mercantile drive turned it into a pressure release valve for the very system that gave birth to it. This eagerness for profit left no room for a method that might reveal new proposals for the analysis of poverty. To the contrary, it established demagogic schemas, resulting in a genre we would call the cinema of misery or Poverty Porn.

These distortions were leading Colombian cinema down a dangerous path, given that poverty was being presented as yet another spectacle before which spectators could be moved, soothe their guilty consciences, and put their minds at ease. We made *VAMPIRES OF POVERTY* as a kind of antidote, or Mayakovskian "bath," designed to open people's eyes to the exploitation lurking behind the cinema of misery, which converts human beings into objects, instruments of a discourse alien to their own condition.

Luis Ospina and
Carlos Mayolo
Directors of "The Vampires of Misery"

Carlos Mayolo and Luis Ospina, *Agarrando Pueblo* (*The Vampires of Poverty,* 1977).



QUE ES LA PORNO-MISERIA?

El cine independiente colombiano tuvo dos orígenes. Uno que trataba de interpretar o analizar la realidad y otro que descubría dentro de esa realidad elementos antropológicos y culturales para transformarla. A principios de los años 70, con la ley de apoyo al cine, apareció cierto tipo de documental que copiaba superficialmente los logros y los métodos de este cine independiente hasta deformarlos. Así, la miseria se convirtió en tema impactante y por lo tanto, en mercancía. facilmente vendible, especialmente en el exterior, donde la miseria es la contrapartida de la opulencia de los consumidores. Si la miseria le había servido al cine independiente como elemento de denuncia y análisis, el afán mercantilista la convirtió en válvula de escape del sistema mismo que la generó. Este afán de lucro no permitía un método que descubriera nuevas premisas para el análisis de la pobreza sino que, al contrario, creó esquemas demagógicos hasta convertirse en un género que podríamos llamar cine miserabilista o porno-miseria.

Estas deformaciones estaban conduciendo al cine colombiano por una vía peligrosa pues la miseria se estaba presentando como un espectáculo más, donde el espectador podía lavar su mala conciencia, conmoverse y tranquilizarse. AGARRANDO PUEBLO la hicimos como una especie de antídoto o baño maiacovskiano para abrirle los ojos a la gente sobre la explotación que hay detrás del cine miserabilista que convierte al ser humano en objeto, en instrumento de un discurso ajeno a su propia condición.

Luis Ospina y
Carlos Mayolo
Realisateurs de
"Les Vampires de la Misère"

Facsimile of the manifesto by Carlos Mayolo and Luis Ospina, 1978.

Torquato Neto

Material for Release

Torquato Neto

Material para divulgação

Pegue uma câmera e saia por aí, como é preciso agora: fotografe, faça o seu arquivo de filminhos, documente tudo o que pintar, invente, guarde. Mostre. Isso é possível. Olhe e guarde o que viu, curta essa de olhar com o dedo no disparo: saia por aí com uma câmera na mão, fotografe, guarde tudo, curta, documente. Vamos enriquecer mais a indústria fotográfica. Mas pelo menos assim, amizade: documentando, fotografando, filmando os monstros que pintam, pintando sempre por aí com o olho em punho, a câmera pintando na paisagem geral brasileira.

Escrever não vale quase nada para as transas difíceis desse tempo, amizade. Palavras são poliedros de faces infinitas e a coisa é transparente —a luz de cada face distorce a transa original, dá todos os sentidos de uma vez, não é suficientemente clara,

Grab a camera and get out there, because it's needed right now: shoot, make an archive of shorts, document everything that you paint, invent, save it. Show it. This is possible. Watch and hold on to what you saw, dig when you gaze with your finger on the trigger: get out there with a camera in hand, shoot, keep everything, document, and enjoy it. Let's enrich the film industry. But at the very least, friend, keep on documenting, shooting, filming the monsters who paint, always stay out there painting with your eye like a fist, the camera painting the great Brazilian landscape.

Writing is almost worthless given the rough business of our time. Words are polyhedrons with infinite sides and this thing is transparent—the light from each side distorts the original business, it gives away all the meanings at once, it's never clear enough. It's obvious

Material para divulgação

nunca. Nem eficaz, é óbvio. Depende apenas de transar com a imagem, chega de metáforas, queremos a imagem nua e crua que se vê na rua, a imagem— imagem sem mais reticências, verdadeira. A orinio não resiste, a imagem é mais forte, não brinque em serviço, brinque. Não brinque de esconder com seu olho: veja e fotografe, filme, curta, guarde.

Documente: toda imagem é uma espécie de painel, planos gerais não são apenas uma barra de estilo, o indivíduo é literário (a literatura é irmã siamesa do indivíduo), planos gerais são por necessidade: cumpra essa de escrever somente o que não pode ser de outra maneira e não tem mais outro jeito — como sempre — e aproveite pra curtir a transa do nosso tempo e da nossa precisão: Vá inventando, vamos todos inventar como no jardim da infância, descobrindo, descobrindo, revelando, deixando pronto, guardado. Vamos guardar as imagens desse tempo, sair na rua e fotografar. Ou prefiro "fazer cinema"? Ou prefiro contar história?

Outra vez: veja e guarde o que você pode ver. Os filmes no mercado são sensíveis, coloridos, fáceis, três minutos cada, superoito. Um filminho desses, revelado e tal custa pouco nos lugares certos. Mas é possível conseguir filmes ainda mais baratos, em preto-e-branco, muito mais sensíveis e que podem ser revelados em qualquer laboratório. São filmes que podem ser utilizados com muito pouca luz, a luz que pintar; funcionam quase no escuro: use essa chance de não deixar passar nada que possa ser visto e guardado. Há muita câmera para alugar por aí, se informe a respeito e comece a experimentar por aí.

Quem vai documentar isso? Quem vai guardar as imagens que o cinema dos cinemas não exibe? Quem vai nessa? Quem vai dar para depois as imagens da festa dessas cores nas ruas do país e nos corpos do beco?

Invente. Uma câmera na mão e o Brasil no olho: documente isso, amizade. Não estamos do lado de fora e do lado de fora é a mesma transa: underground, subterrânea, etc. A realidade tem suas brechas, olhe por elas, fotografe, filme, curta dizendo isso. Tem sua beleza: a

that it's not effective. It all depends on fooling around with the image, no more metaphors. We want the raw, naked image like you see it on the street, the image—the unhesitant image, the true image. The opinion can't hold, the image is stronger, don't play in the service of anything, just play. Don't play at *hiding* with your eye: look and shoot, film, cut, and save.

Document: every image is a kind of panel, wide shots aren't just a style choice, the individual is literary (and literature is the individual's Siamese twin). Wide shots happen by necessity: pledge to only write that which cannot *be* by any other means nor come about in any other way—as always—and don't forget to dig the screwed up business of our time and of our needs. Go on inventing, let's all invent like we did in kindergarten, discovering, discovering, developing, leaving it ready and set aside. Let's save the images of our time, let's go out into the street and shoot. Or do I prefer "make cinema"? Or do I prefer to tell a story?

One more time: see and save whatever you can see. The film on the market is sensitive, colorful, easy, lasts three minutes, Super 8. To develop it doesn't cost much in the right places. But it's possible to find even cheaper film, black-and-white, even more sensitive, that can be developed in any lab. These films can be used with very little of the light that paints; they almost work in the dark: use this chance to make sure that you don't leave behind anything that can be seen and saved. There are plenty of cameras for rent out there, find out about them and start experimenting.

Who else is going to document this? Who is going to save the images that the cinemas of cinema won't exhibit. Who's in on this? Who'll keep for later the images of the festival of colors on the streets of this country and on the bodies in the alley.

Invent. A camera in hand and Brazil in your eye: document this, friend. We aren't on the outside and even on the outside it's the same business: underground, subterranean, etc. Reality has its breaches, look for them, shoot, film, dig it. There's a beauty to this: the landscape

Material for Release

paisagem não sustenta o teu lirismo, pode mais do que ele, campa com ele e isso é bonito. Organizar arquivos da imagem brasileira desses tempos, cada qual guardando seus filminhos, até que o filme todo esteja pronto. Planos gerais, retratos da paisagem geral, arquivos vivos, as fachadas, os beijos, punhaladas: documentar tudo, podes crer: é isso.

Soluções técnicas e vantagens econômicas. Veja e guarde. Não valemos sem nada como testemunhas de nada, mas o que fizemos fica e guarda o que se vê. Propostas para uma visão urgente do fogo. Curtindo agora mesmo. As imagens: gravando tudo. Ou não falei?

doesn't sustain your lyricism, it can be more than it is, camp out and play with this and this is beautiful. Organize archives of the Brazilian image of these times, each of them creating their own little film, until the whole film is complete. Wide shots, portraits of the broader landscape, living archives, the façades, the kisses, the stabbings: document this, and you can believe: this is it.

Technical solutions and economic advantages. See and save. We aren't worth a thing as witnesses of anything, but what we did stays and saves what is seen. Proposals for an urgent, fiery vision. Digging the moment. The images: recording it all. Didn't I say that?

The Resonant Times of Helio Oiticica's Quasi-Film

Rubens Machado Jr.

Os tempos ressonantes do quase filme de Hélio Oiticica

Rubens Machado Jr.

Upon viewing the Super 8 short *Agrippina é Roma-Manhattan* (1972), by Hélio Oiticia (1937–1980), one is overcome with an initial sense of discovery, of the revelation of a remote still uncommunicated past that appears to have yet to occur. Our curiosity is unnervingly piqued by the recollection of partially costumed figures moving through the streets of New York, in poses as rigidly fixed as the surrounding buildings, to those of utmost freedom and looseness, launched through the air by the camera's disquiet. The film's inescapable presence at countless exhibitions of the artist's work in recent decades is a silent allusion to this hitherto ignored aspect of his stay in New York. The film has been exhibited since 1992 when, perhaps for the first time, it was screened at the first large-scale retrospective dedicated to a Brazilian artist outside of Brazil. Organized by Catherine David at Paris's Jeu de Paume,[1] this exhibition included, in addition to works like *Parangolés, Metaesquemas*, *Ninhos*, *Cosmococas* (a near cinematic slide installation), an immense showing of Brazilian Marginal Cinema that was organized by directors Neville d'Almeida and Júlio Bressane. This presentation of the near-complete work of the *Marginais* had never been seen outside of Brazil (and a large portion had yet to be seen in Brazil itself), as that movement surged during the darkest years of the military regime (1968–1975), and democracy would not return until 1986.

The obscure mise-en-scène of *Agrippina,* with its atmosphere and quasi-spontaneous style that stands in tension with its compositional rigor, would not surprise those who were familiar with the Brazilian Marginal Cinema of Bressane, Neville, Rogério Sganzerla, or Luiz Rosemberg. As we perceive more systematic structures of the gaze in this film, the camerawork presents a discrepancy with the somewhat easygoing freedom and release of the Marginais' lineage. This tendency to systematize forms is perhaps only approximated by Glauber Rocha's camerawork (with its organized chaos), by certain moments of Super-8 experimentation by Lygia Pape, Marcello Nitsche, Mario Cravo Neto, Rui Vezzaro, and Paulo Bruscky, or by Bressane in *O anjo nasceu* (1969) or *O rei do baralho* (1973). Thus, the work belies a familiar mise-en-scène imbued with special freshness and a rather curious structure that, perhaps, endows it with a challenging uniqueness.

With a very particular minimalism, reflected by its remarkably limited exposition of evidence, the unitary space of *Agrippina* employs three distinct parts, each with its own time signature, to configure a triptych of the omnipresent protagonist. Within its sixteen silent minutes the film develops a theme derived from a line from *The Wall Street Inferno*,[2] a poem written one hundred years prior by Maranhão native Sousândrade. Oiticica extracted his theme from the line: "Agrippina is Rome-Manhattan." *The Wall Street Inferno* is a famous passage of a romantic poem (considered pre-symbolist and proto-modernist), named for its protagonist, "Guesa Errante" [Wandering Guesa], or "Home Less," a legendary figure of the Colombian Muísca tribe, from whom the legend of El Dorado is also derived. Guesa is a kidnapped boy who is predestined to perform a pilgrimage and serve as an eventual sacrifice to Bochica, the sun god; he eventually makes a transcontinental voyage, like a 19th century savage *Candide*—an antipodean colonial version of Voltaire's character. *O Guesa errante,* a work-in-progress, was written between 1868 and 1902, a time when the Sousândrade himself travelled his country and the world, even living in New York during the 1870s, just as Oiticica would a century later.

The film does not really possess a plot linking each of the three blocks of action. Rather, what little action does occur depends on the order of the moving images. Each part contains one main action, as well as a latent action that serves to conjoin the triptych. These actions become increasingly enigmatic as the piece progresses. Oiticica refused to be labeled a visual artist, and in each of his works we note the mobilization of an open combination of different art forms. This article shall attempt to illustrate

Ao ver o filminho em Super-8 *Agrippina é Roma-Manhattan* (1972), de Hélio Oiticica (1937-1980), aproxima-se uma sensação inicial de descoberta, de revelação de algum passado remoto que ainda não se comunicou, e que parece ainda não ter de fato acontecido. Nossa curiosidade revolve alguma reminiscência de figuras meio fantasiadas evoluindo pelas ruas de Nova York, indo duma postura tão rigidamente estacada quanto os prédios circunstantes, até a mais livre e solta, que a inquietude da câmera dispersou pelo ar. Sua presença incontornável em inúmeras mostras do artista nas últimas décadas vem silenciosamente aludindo a alguma gestação ignorada de sua estada nova-iorquina. Exibido desde 1992 (talvez sua estréia pública), na primeira grande retrospectiva de um artista brasileiro no exterior, no Jeu de Paume [1], Paris, quando a curadora Catherine David decidiu incluir além dos *Parangolés*, *Metaesquemas*, *Ninhos*, *Cosmococas* (seu Quase-Cinema, em instalações com *slides*), também uma imensa mostra de Cinema Marginal brasileiro, organizada pelos cineastas Neville d'Almeida e Júlio Bressane. Essa mostra dos Marginais, quase toda, nunca fora vista fora do Brasil, boa parte nem mesmo lá, dado que seu surto remonta aos mais negros anos do regime militar, 1968-1975 — a democracia só retornaria em 1986.

Aquela ignota *mise-en-scène* de *Agrippina*, em sua atmosfera ou estilo, algo de quase espontâneo tensionado entre rigores compositivos, não seria tão difícil identificar, eventualmente, para quem conhece o Cinema Marginal, Bressane, Neville, Rogério Sganzerla, Luiz Rosemberg. Se nesse filme percebemos as estruturações mais sistemáticas do olhar, a câmera discreparia um tanto da soltura desenvolta daquela linhagem. Nesse viés sistematizador de formas talvez só possa ser aproximada do comportamento da câmera de Glauber Rocha, seu caos organizado, e de certos momentos do experimentalismo superoitista — Lygia Pape, Marcello Nitsche, Mário Cravo Neto, Rui Vezzaro, Paulo Bruscky — ou o Bressane d' *O anjo nasceu* (1969), ou *O rei do baralho* (1973). Tratava-se assim duma *mise-en-scène* manjada, embora de especial frescor, e estruturação bem curiosa, talvez aí sua mais desafiadora singularidade.

Com notável força mínima de evidência, seu muito particular *minimalismo*, aquela espacialidade unitária de *Agrippina* vai em três partes distintas, cada uma com sua própria coordenada de tempo, configurar-nos um tríptico da onipresente protagonista. Desenvolve em seus dezesseis silenciosos minutos derivações do "Inferno de Wall Street" [2], poema escrito cem anos antes pelo poeta maranhense Sousândrade (1832-1902), do qual Hélio extrai o motivo num verso: "Agrippina é Roma-Manhattan". *Inferno de Wall Street* é passagem famosa do poema romântico (tido ainda como pré-simbolista e proto-modernista) em que o *Guesa Errante*, ou Sem Lar, figura lendária dos índios Colombianos muíscas — dos quais origina-se também da lenda de Eldorado — menino raptado e destinado à peregrinação e ao sacrifício em tributo a Bochica, deus do sol, faz "um périplo transcontinental", como um *Candide* selvagem do século XIX, espécie de antípoda colonial do personagem de Voltaire. *Work in progress* de Sousândrade, *O Guesa* foi escrito entre 1858 e 1888, tendo o poeta ele próprio peregrinado pelo seu país e o mundo, vivido em Nova York durante a década de 70, como aliás Hélio, passado um século.

Não há na fita propriamente um enredo em cada um dos três blocos de ação, mas o pouco que sucede seria da ordem de uma imagem movente dotada de uma só ação em cada parte, e uma ação latente, proposta para a conjunção do tríptico, esta sim, ainda mais enigmática que cada parte. Hélio recusava o rótulo de artista plástico, em cada obra podemos constatar o que mobiliza de um conjunto aberto de diferentes artes. Tentaremos mostrar o quanto a parte do cinema, em especial o brasileiro, integra vivamente *Agrippina*, para além da mudez das diferentes Críticas (arte, cinema, literatura), já que nenhuma ingressou no terreno da análise fílmica, ficando só no âmbito do comentário, sob a alegação eventual, questionável, de que trata-se de obra inconclusa.

the extent to which cinema, and particularly Brazilian cinema, is a living element of *Agrippina*. This analysis will proceed, despite the silence around this work from different criticisms (artistic, cinematic, and literary), which have never attempted to tackle an analysis of the film moving beyond the occasional and questionable commentary that it is an unfinished work.

In the first movement of this triptych the historical Agrippina, the mother of Nero, the tyrannizer of the tyrants, the femme fatale in multiple senses, the unifying figure between two mythical imperial centers (Rome and Manhattan), wanders like a tortured soul through a Rome that has been transformed into the neoclassical landscape of Wall Street, as if paying a ghostly visit to the stock exchange. In the second movement, Agrippina leaps from Roman times to contemporary Manhattan. In the first part she allowed her solemn and somewhat funereal self to be guided amongst the immense, dark walls by a man with a discreet flair (a mere chauffeur, or the author Sousândrade, or perhaps his character Guesa?). In the second act, she appears to wander in a disoriented way. Dressed like a cheerleader leading a marching band in a parade, she now moves with a distinctly non-acrobatic sense of dismay. She straggles along at the same place, loping through a crosswalk—one could say she has lost sight of her followers. Aimless, as if waiting for things to happen by chance in her drifting, her horizontal comings and goings along the sidewalk, makes it appear that she is taking a stroll on this corner of the metropolis. Her body leaves its original, tyrannical aspect and allows itself to be tyrannized by the interference of a so-called logic of the urban circulation designated for that place.

In the third part, the woman is eclipsed. Nevertheless, she still guides our eyes and exerts a magnetic force on our gaze. Did we just get a glimpse of her without actually seeing her? Could it be that her tyranny no longer needs embodiment? Has it given way to a set of dice, which are, perhaps, a metaphor for the surrounding speculative spirit of the stock exchange? Could this local activity—the power of finance transfigured into its essential character—be the new synthesis of the tyrannizer of the tyrants? To achieve this, the vertical landscape of Wall Street is manipulated to create a totemic intersection that affirms a new and particular cosmological order. The camera's circumvolutions do not cease to articulate the monumental verticality of the buildings—the Flatiron Building has rarely appeared so phallic. The dice are thrown outdoors, upon the steel sheets of a construction site, but the game players do not look like construction workers. Though they have the same appearance of Latino migrants as much of New York's manual labor force, these two look more like actors than laborers.

The tone, rhythm and temporality of the three scenes are modulated in different ways. The timing of the first seems to present us as much with Manhattan's architecture as it does with the characters, both rising up from the automobile. The driver peremptorily opens the door, accompanying Agrippina, who was just before aligned with the skyscrapers, filmed, like the bodies are, with vertical panoramic camera movements. The closed framing creates a somewhat totemic distinction between the figures. This view of the verticality of bodies and buildings establishes a matrix of vision that will remain important throughout the first part of the work, and is also pertinent to appreciating what is to follow. This vision establishes a more isolated distinguishing of the characters, one that will persist throughout the film. This suggestive matrix presents a typically "New York" component of the work.

The first movements of the film alternate between vertical shots of Agrippina and of skyscrapers, beginning with the dark mass of the Neo-Gothic tower of Trinity Church (the culminating point of Manhattan until the mid-1800s), and shots of the shimmering mass of New York's concrete. This symbiosis of modern towers and the celestial vocation of the Gothic tower, the historical archetype for elevated vertical architecture, makes the church appear to be a vestige that punctuates the landscape almost like a ruin at the foot of the skyscrapers. They are the fruit of the scattered seeds of a heresy to come, a topos that spreads itself in the broad imaginary of New York and permeates cinema. This meta-Gothic topos of Manhattan established itself in the Art Deco landscape of *Metropolis* (1927) by Fritz Lang, who conceived of his film after a visit to New York.

Through the vertical paths of the pedestrian's gaze, Oiticica draws the abyssal skyline of the

Figura unificadora desses dois míticos centros imperiais, a Agrippina histórica, mãe de Nero, tiranizadora de tiranos, *femme fatale* em mais de um sentido, no 1º movimento desse tríptico circula como alma penada por uma Roma transfigurada na paisagem neoclássica de Wall Street, como em visitação metafísica à Bolsa de Valores. No 2º movimento, Agrippina saltaria dos tempos romanos para os daquela Manhattan contemporânea. Se na 1ª parte sua figura solene e algo funesta em face daqueles paredões abissais, deixava-se conduzir por um tipo Latino de discreto garbo (mero chofer, ou seria mesmo, um cicerone, o autor, Sousândrade, talvez seu personagem, o Guesa?), ela aparecerá na 2ª parte circular desnorteada. Vestida como a baliza que, em festejos públicos, guia o desfile à frente da banda, aqui ao contrário, num desalento nada acrobático, extravia-se num mesmo ponto vagueando pelo cruzamento — dir-se-ia que perdeu de vista os seguidores. Perdida, como se esperasse acasos nesse zanzar, um ir e vir horizontal na calçada, pareceria mesmo fazer o *trottoir* na esquina da metrópole: seu corpo deixa o espectro tirânico original para se deixar tiranizar pela interação de uma lógica, por assim dizer, desenhada na circulação urbana ali designada.

E na 3ª parte ela se eclipsará. Mesmo assim talvez ainda nos guie, magnetize nosso olhar. É como se estivéssemos diante de um seu possível vislumbre, sem que, no entanto, a vislumbrássemos. Sua tirania não mais precisaria corporificar-se, cedendo lugar a um jogo de dados, porventura metafórico do circunstante espírito especulativo da *Stock Exchange*, atividade local, a potência financeira transfigurada em seu caráter essencial, nova síntese da tiranizadora de tiranos? Para tanto, a paisagem vertical de Wall Street é trabalhada num entrecruzar totêmico que afirma uma nova ordem cosmológica particular. As circunvoluções da câmera não deixam de se articular com a verticalidade monumental dos prédios — o *Flatiron Building* raramente se afigurou tão fálico. Os dados são jogados a céu aberto, sobre chapas de aço de algum canteiro de obras, no qual os jogadores não parecem exatamente trabalhadores. Com o aspecto de migrantes Latinos, como boa parte da mão-de-obra nova-iorquina, mais parecem artistas que operários.

Modulam-se diferentemente o tom, o compasso e a temporalidade das três cenas. O *timing* da primeira parece apresentar-nos os personagens tanto quanto a arquitetura de Manhattan. Erguem-se de dentro de um automóvel. O condutor abre a porta, peremptório, acompanhará Agrippina, que pouco antes alinhava-se aos arranha-céus, percorridos de modo comparável aos corpos em movimentos panorâmicos verticais da câmera, enquadres fechados erigindo uma distinção algo totêmica das figuras. Esse enxergar por verticais de corpo e edifícios vai estabelecendo uma matriz de visibilidade importante ao longo do 1º bloco, não indiferente para a apreciação dos Blocos seguintes. Uma primeira consequência desse olhar seria certa distinção mais isolada dos personagens, que resistiria também nos restantes blocos. Há nesta sugestiva matriz um componente típico de Nova York. Os primeiros movimentos do filme alternam-se em verticais entre Agrippina e arranha-céus, começando pela torre neogótica da *Trinity Church*, ponto culminante de Manhattan até meados do século XIX, massa escura integrada à refulgente massa de concreto nova-iorquina. Esta simbiose de torres modernas com a celeste vocação ascensional da torre gótica, arquétipo histórico da arquitetura de elevação vertical, resquício aqui pontuado na paisagem quase como ruína ao pé dos arranha-céus, sementes caducas de um porvir herético, topos que se dissemina em imaginário mais amplo de Nova York, perpassando o cinema. Este topos metagótico de Manhattan retomou-se na paisagem *art-déco* do *Metropolis* (1927), de Fritz Lang, que concebera sua ficção após visita à cidade.

Nos caminhos verticais do olhar pedestre, Hélio desenha o *skyline* abissal da metrópole, cujas ruas demarcam-se desde o alto por vertiginosas nesgas de céu, rasgadas em agudos triângulos invertidos, imprimindo recortes de ofuscante grafismo, fazendo pender pontiagudas ao chão como estalagmites diáfanas, largos relâmpagos paralisados. Irmanada ao abismo luminoso surge não mais seu inverso escuro, o contratipo da torre neogótica, mas Agrippina ereta, quase estática, percorrida pela câmera como um recorte de forma humana que responde aos recortes e contra-recortes do monumental que espera integrar — a Wall Street que percorrerá entre abismada e impávida, hierática. Compenetrada de alguma transcendência move-se, como entidade solene e majestática, conduzindo-se por escadarias. A força gráfica da cenografia,

metropolis, whose streets are demarcated from above by vertiginous gaps in the sky torn out in inverted acute triangles, imprinted by dazzling graphic cuts, pointed wedges hanging toward the ground like diaphanous stalagmites, or like broad, frozen lightning bolts. Paired to this luminous abyss is no longer its dark inversion, the counter-type of the neo-Gothic tower, but rather an erect, almost static, Agrippina, who, through upward and downward tilts of the camera, is profiled as a human form that corresponds to the profiles and counter-profiles of the monumental city. The city awaits her to complete it—the Wall Street that shifts between stunned and fearless, that is hieratic.

Possessed by some form of transcendence, she moves like a solemn and majestic entity, directing herself through stairways. The graphic force of the scenography, traced out by the neoclassical facades—bank buildings instead of the Roman palaces and pantheons that they appear to be—is constructed by the camera which films the conjuncture of architraves and capitals, and the severe vibrations of the horizontal parallelism of steps, conjoined to the vertical grooves in the columns' shafts. Such framing guides our gaze through the tectonic force of the structures, affirmations of a reactivated ancestral order. It is impossible not to recall some remote suggestion of Hollywood style, popular Italian historical films, Brazilian chanchadas[3] or a Carnival parade. Resurrected one century later, Agrippina *is* Rome-Manhattan. Furthermore, as if lifeless, she and her driver represent something that this public space dominated by financial activity seems to crave in secret; as if these bodies were the unused, although legitimate, souls of this stony world. The Latino gentleman who accompanies her is nothing like the Caesars whom she charmed so overwhelmingly. Nor is he like Nero, the great incendiary tyrant of Rome who not only was her son, but also her demonic power project—and, eventually, her matricidal murderer, the creation overtaking his creator. Neither subject nor sovereign, Agrippina's companion gives the impression of something more like a naïve Inca, or like the current immigrant contingent of the "Giant to the North," the ever so discreet and convenient migrants, New Guesa Errantes released from that visionary poem.

The figures created by Oiticica here, as far as they relate to the life-art binomial, are key in the artist's immersion in a North American environment, and oblige us to rethink the inclusion of this film in Oiticica's nonlinear trajectory from Concretism, described by Celso Favaretto, a path from bi-dimensionality toward a leap into space.[4] Rodrigo Naves observes, however, that in this spacialization there is a progressive tendency toward "the intimacy of the world or of the body [in an] introverted formal dynamic," and the problematic interiorization of a "radical sensorialism." This occurred while his contemporaries were more focused on shock and estrangement from public space,[5] a paradoxical "suppression of all alterity," and something that could also be said of Oiticica's pre-New York work. The critic suggests that we can nevertheless understand the progression of his life's work as a historical response, one more political than aesthetic in nature.[6]

As we continue to discuss the figures in the film, the actors chosen to play the characters convey symbolic resonance: Cristiny Nazareth (Agrippina) was one of the "ivamps" in Ivan Cardoso's Super-8 series *Quotidianas kodak* (1970-1975), she was the first vampire in *Nosferatu in Brazil* (*Nosferatu no Brasil*, 1971), the victim and victimizer in his "terrir"[7] style (an ironic mode of Cardoso's which revived the chanchada in a horror style); Antonio Dias from Paraiba (the man wearing glasses in the dice game), an artist with a projection comparable to Oiticica's, a pioneer of Pop Art in Brazil, and auteur of the Super 8 series *The Illustration Of Art—I-X* (1970-1980); and Mario Montez (the other dice player), a product of the local underground, a mythical performative drag interpretation of the homonymous star of Mexican cinema at its apogee (or most decadent), who was nicknamed "The Queen of Technicolor."

Having undertaken a serious study of cinema during his stint in New York, Oiticica spent much of this same period saying that he had no interest in the virtues of montage. Despite this, one could say that his triptych articulates itself through montage. Not a montage composed of shots and scenes, but rather one composed of blocks. If we bear in mind the unifying elements that point to a fundamental dialogue between the formal syntheses of each: the resulting meaning of the triptych is very

calcada nas fachadas neoclássicas — em lugar de palácios e panteões romanos, edificações bancárias assemelhadas — é construída pela câmera que percorre conjunções de arquitraves e capitéis, severas vibrações
no paralelismo horizontal de degraus, conjugados às ranhuras verticais no fuste das colunas. Tais enquadres conduzem nosso olhar pela força tectônica das estruturas, afirmativas duma ordem ancestral reativada. Não há como não lembrar alguma sugestão remota de figurino hollywoodiano, populares filmes históricos italianos, chanchada carioca ou desfile carnavalesco. Rediviva, um século depois, Agrippina é Roma-Manhattan. E algo mais: como corpos sem vida, ela e seu condutor figuram algo que aquele Espaço Público dominado por atividade financeira parece secretamente almejar como se tais corpos fossem mesmo as almas inusitadas porém legítimas deste mundo pétreo. O cavalheiro Latino que a acompanha nada tem dos Césares que ela encantou avassaladoramente. Nem de Nero, tiranomor incendiário de Roma, que, além de filho, foi seu projeto "demoníaco" de poder — e finalmente assassino matricida, criatura superando criador. Nem súdito nem senhor, esse acompanhante de Agrippina timbra aqui mais como um cândido Inca ou atual imigração contingente ao Gigante do Norte, conveniente e discretíssimo migrante, novos guesas errantes restituídos desde o poema visionário.

As figuras aqui delineadas por Hélio, no que toca ao aspecto arte-vida, central em seu percurso, a imersão no ambiente norte-americano, seus projetos recentes, o lugar do cinema entre eles, fazem-nos repensar a inscrição deste filme num arco pouco linear, que Celso Favaretto expôs em cada fase desde o concretismo, o caminho que leva o artista da bidimensionalidade ao salto no espaço[3]. Rodrigo Naves observa entretanto nessa espacialização tendência progressiva à "intimidade do mundo ou do corpo" em "dinâmica formal introvertida", interiorização problemática dum "sensorialismo radical", quando seus contemporâneos voltavam-se ao embate, estranhamento com o espaço público [4]; essa paradoxal "supressão de toda alteridade" referia-se, claro, ao Hélio pré-NY. O crítico sugere-nos ainda compreender sua progressão arte-vida enquanto resposta histórica, mais de viés político que estético [5].

No quadro de figuras do filme, seus atores-personagens implicam repercussão simbólica: Cristiny Nazareth (Agrippina) era uma das "ivamps" dos Super-8 de Ivan Cardoso, a série *Quotidianas Kodak* (1970-1975), a primeira vampira em *Nosferato no Brasil* (1971), vítima-vitimadora em ritmo de "terrir" (ironia de Ivan reativando a Chanchada carioca em tempo de trevas); o paraibano Antonio Dias (o jogador de óculos), artista de projeção comparável à de Hélio, pioneiro do *Pop* no Brasil e autor da série em Super-8 *The Illustration Of Art—I-X* (1970-1980); e Mario Montez (o outro jogador), criatura do *underground* local, mítico travestimento performático da homônima *star* do cinema mexicano em seu apogeu (ou decadência?), alcunhada "Rainha do Technicolor".

Tendo estudado cinema a sério na estada nova-iorquina, por esta mesma época Hélio andou dizendo que as virtudes da montagem não lhe interessavam. Diremos no entanto que o seu tríptico articula-se por montagem. Não tanto entre planos mas entre blocos. Há vínculo entre os três blocos de ação, se os rememoramos em seus elementos de unidade própria, delineando diálogo fundamental das sínteses formais de cada um: o sentido resultante do tríptico muito se conjugaria de suas similitudes e diferenças. O modo pelo qual se evitam cortes e decupagem em favor do plano longo, composto, articulado a movimentos de câmera, indicam afinidade não só com o superoitismo experimental, mas o moderno dos Marginais, o bazinismo extremado da produtora Belair de Bressane, Sganzerla e Helena Ignês, como também de boa parte dos cinemanovistas.

O Cinema Novo, epicentro estético no quadro da cinematografia brasileira, traz com desígnio vanguardista a radicalidade do modernismo que havia transformado a literatura, música e artes plásticas desde 1922. O teatro e a arquitetura modernizam-se duas ou três décadas depois, juntando-se em seguida a canção popular, com a bossa nova. Depois o cinema, no início dos anos 1960, sob a divisa "uma câmera na mão e uma ideia na cabeça". Por dois decênios pelo menos, fortes reverberações até hoje, a invenção de formas cinematográficas no país liga-se ou confronta-se com este movimento, que teve na *Estética da Fome* seu manifesto principal, escrito em 1965 por Glauber. Três ou quatro fases marcaram seu desenvolvimento estético, sua relação com a

much a fusion of their similarities and differences. The way in which cuts and decoupaged editing are avoided in favor of long, composed shots, articulated by camera movements, indicates an affinity not only with experimental Super 8 work, but with the modern work of the *Marginais* and the extreme Bazinism from the Belair production house of Bressane, Sganzerla and Helena Ignês, not to mention the majority of Cinema Novo exponents.

Cinema Novo, the aesthetic epicenter of Brazilian cinema, brought to cinema the radicalism of the modernism that had transformed literature, music, and the visual arts in Brazil since 1922. Theater and architecture would be modernized two or three decades after those early vanguardist experiments, along with popular music in the form of bossa nova. Cinema would come next, at the start of the 1960s, under the slogan, "a camera in the hand and an idea in the head." For at least two decades, with strong reverberations still felt today, the invention of cinematic forms in Brazil has either been linked to or clashed with this movement. In 1965, Glauber Rocha wrote the movement's principal manifesto, *Estética da fome* [The Aesthetics of Hunger]. Three or four phases have marked Cinema Novo's aesthetic development and relationship with society: the military coup of 1964, that coup's repressive reinforcement at the end of 1968, and the slow political opening that began in the middle of the 1970s. After 1968, Cinema Novo's adherents began to separate. Two written works attempted to bring together these two principal trends; the proposal *Mercado é cultura* [The Market is Culture], which justified backing the state film production agency, Embrafilme, and *Aesthetic of Dream* (*Estética de sonho*, 1971), in which Rocha, in dialogue with Tropicalismo, the countercultural, late 1960s aesthetic, updates and contemplates the survival of the earlier radicalism within the adversity presented by repression, exile, and the limits of state funding. The post-1968 Cinema Novo movement spawned yet another critical, experimental, and vanguardist dissidence that would later be called Cinema Marginal, a term at times confused with the Tropicalista movement that hit both the worlds of music and theater with a bang. Super 8 experimentalism also began in 1970 with the eager participation of visual artists, the medium would reach its most vibrant point at the beginning of the following decade, in an aesthetic multiplicity in dialogue with a variety of traditions, albeit closest to Cinema Marginal, the aesthetics of hunger, and of dreams.

What makes *Agrippina* so singular is achieved through the timing between bodies and space. In contrast to the dominant vertical matrix of camera movements in the first block, is the horizontal matrix of the second block, which brings us from the hieratic character to the mundane, from the mystical to the quotidian, from stony spirit to carnal presence, from transcendence to chance, from Rome to Manhattan. Through these differences, the resonance of the term "block" expands to include its other meaning in Portuguese, that of Carnival *blocos,* or parade groups, especially if we think of the freedom and autonomy of each of these groups of revelers. Each block of *Agrippina* does not exactly synthesize, although each uses the synthetic as an element of its structure. Moreover, this problematic structure is something of a metastructure that reinvents itself, far removed from its original concretism. This quasi-form, paradoxically coagulated into its finished form (a post-neoconcretist inverted meta-structure when it tries to represent the observable, tangible items of this world), must work with articulating blocks that generate unity and present dialectic relationships and processes in another arrange-ment. The triptych reconfigures its elements, bringing them, "to their opposite, thus inducing a return to the initial configuration and establishing an endless cycle."[8]

It is in the nature of this meta-structure, composed by tableaux vivants, to reveal allusions rather than to let them develop into a conventional narrative. This yields to a mockery of the scene. Its plot is undeveloped: only the conjugation of the moment of action, a gesture toward a sketchy first draft, is of interest here. The plot telegraphs itself through its initial brushstrokes. This technique is encountered, albeit in a distinct form, in Ivan Cardoso's *Quotidianos kodak*, and is a notable constant in much Super 8 work. In fact, it is among one of its most developed characteristics—the art of allusion through mockery. This originates from a notorious impulse in a Brazilian, and in particularl a Cariocan, cinema that was aware of its limitations. There was also a trend toward pragmatism and derision, first invented

sociedade: o Golpe de 64, seu recrudescimento repressivo no final de 1968, e a lenta abertura política a partir de meados dos anos 1970. O pós-68 dos cinemanovistas cinde-se, tenta combinar duas tendências principais com a proposta *Mercado é Cultura*, justificando o apoio à estatal Embrafilme, e *Estética do Sonho* (1971), em que Glauber atualiza e tenta contemplar sobrevidas daquele radicalismo dentro das adversidades repressivas, exílio e limites da via estatal, dialogando com Tropicalismo, contracultura e estéticas tardo-sessentistas. O pós-68 cinemanovista fermenta ainda outra dissidência crítica, experimental e vanguardista, chamada depois Cinema Marginal, confundido às vezes com o movimento tropicalista, seu estrondo musical e teatral em eclosão simultânea. O superoitismo experimental começa em 1970 com boa participação de artistas plásticos, chegando com vitalidade aos inícios da década seguinte, em multiplicidade estética dialogante com tradições diversas, entretanto mais aproximável ao Cinema Marginal e às estéticas da fome e do sonho.

O singular em *Agrippina* constrói-se pelo *timing* entre corpos e espaço. No contraste entre a matriz vertical dominante nos movimentos da câmera no 1º Bloco, e a horizontal do 2º Bloco, levando-nos de personagem hierático a mundano, do mítico ao ocasional, de espírito pétreo a presença carnal, da transcendência ao acaso, de Roma a Manhattan. Nesse diferir, a ressonância do termo "bloco" com seu sentido próprio dos desfiles de Carnaval não parece aqui destoar, se pensamos em liberdade ou autonomia de funcionamento dos grupos de foliões entre si. Cada Bloco de *Agrippina* não configuraria exatamente uma síntese, embora algo de sintético traga, seria mais uma qualidade do esquema. Mais que isso, um esquema problemático, espécie de metaesquema que reinventa-se, distante do concretismo originário. Essa quase forma, em paradoxal coagulação de forma acabada, metaesquema invertido, pós-neoconcreto, ao figurar as coisas do mundo, observáveis e constituídas no real, trabalha com Blocos articulantes gerando outra unidade, apresentando relações dialéticas e processos de outro equilíbrio. O tríptico reconfigura seus elementos levando-os "até ao seu oposto e induz o retorno à sua configuração inicial, estabelecendo um ciclo sem fim" [6].

No caráter desse metaesquema construído em *tableaux* moventes revelam-se apenas alusões a algo, não seu convencional desenvolver-se narrativo; um arremedo determinado da cena, não sua trama desenvolvida: só interessará certo conjugar-se de um momento da ação, seu aceno de primeiro esboço, enredo que se telegrafa por pinceladas iniciais. É algo que já se patenteava, embora distintamente, nas *Quotidianas Kodak* (1970) de Ivan Cardoso, aliás uma constante rastreável em todo o superoitismo, porventura uma de suas características mais amadurecidas — a arte do arremedo como alusão. Sua origem remonta à notória inclinação no cinema nacional ciente de seus limites, o carioca em particular, a tendência ao pragmatismo e à irrisão, de que a Chanchada é desde os anos 30 a principal inventora; pelo menos até sua reinterpretação pel'*O Bandido da luz vermelha* (1968). Nessa tradição falar em arremedo supõe incorporar à elaboração artística mesmo o sentido mais pejorativo, seja nos necessários filmecos de que falam Glauber e Sganzerla, feios e pobres mas ricos esteticamente; seja pelo protominimalismo modernista do *Telegráfico* e do *Telefonema* de Oswald de Andrade; seja no viés identitário da preguiça explorado sobretudo na literatura, em *Macunaíma*, na figura do caipira que lhe antecede e sobrevive. O arremedo esquemático de Hélio mobilizaria com rigor construtivo um inventário de formas dispersas em larga gestação histórica na cultura brasileira.

Assim como os desígnios expressos nos corpos, digamos que as solicitações gestálticas presentes no espaço urbano implicam coordenadas gestuais do nosso olhar, incorporadas no movimento da câmera dotando o filme de coreografia própria. Principiamos pela loquacidade visual das varreduras totêmicas, a verticalidade do olhar solicitada no 1º Bloco, em Roma (onde, originalmente, verticalidades serviam só para horizontalizar espirais narrativas, *Coluna de Trajano*). Impõe-se depois, no 2º Bloco, o deslocamento horizontal do passeio público, liberdade do ir-e-vir em mesmo nível, fundante da metrópole moderna [7], vertida aqui numa amarra quimérica de Manhattan. O acúmulo dos dois sistemas de registro até aqui dominantes extrapola-se, diversifica-se reativamente no 3º bloco, numa arrematada simbiose. A verticalidade sucedida pela horizontalidade do olhar acumulou-se em filigrana num quase sinal-da-cruz, já

in the chanchadas of the 1930s and notable at least until its reinterpretation in the film *The Red Light Bandit* (*O bandido da luz vermelha*, 1968). By observing this tradition, one must recognize mockery, even in its most pejorative sense, as a technique that can be incorporated into artistic creation. Mockery is a tendency present throughout Brazilian culture, whether in the much-needed light cinematic productions often discussed by Glauber Rocha and Rogério Sganzerla (ugly and poor, but rich with aesthetics); or in the modernist proto-minimalism of Oswald de Andrade's *Telegraph* and *Telephone Call*; or in the trait of sloth as part of Brazilian identity, primarily explored in literature such as *Macunaíma* (1928) through the already-present figure of the rural rustic. Oiticica's schematic mockery mobilizes, with constructive rigor, an inventory of disperse forms whose presence has a long history in Brazilian culture.

Much like the meanings expressed by the bodies in the film, one might say that the gestaltic solicitations present in the urban space correspond to a gestural coordinate of our gaze. This is incorporated into the camera's movements, thus bestowing the film with its own choreography. The visual loquacity of these totemic angles first emerges with the vertical gaze elicited in the first block, set in Rome, where, originally, verticality only functioned to horizontalize narrative spirals, such as those found in Trajan's column. Next, in the second block, the horizontal dislocation of the sidewalk imposes itself on our vision. This freedom to come and go at the same level, foundational to the modern metropolis,[9] is translated here through a chimerical connection to Manhattan. The accumulation of these hitherto dominant filming angles is reactively diversified and elaborated in the third block, as a finished symbiosis. The vertical and horizontal axes have fused into a filigree that recalls the sign of the cross, already configured in the middle of the second block, when the dominant horizontal axis is momentarily alternated with new vertical shots that spatially reconnect us to a specified Manhattan. The third block's novelty, more synthetic than this earlier counterposition, is a combined looping of the earlier matrices that suggests the camera's rotation through cycles, and portrays the throwing of the dice against the rusted steel plate. In this journey from Rome to Manhattan, a cross has been superimposed through a gaze that has been schematically aligned to the vertical-horizontal, and is at the end articulated through rounded circumvolutions. This is the same cross that, through Christianization, swallowed the old Rome,[10] which was supplanted by the modern coming and going of the new North American Agrippina (who was first introduced at the Trinity Church). It will now intersect with Wall Street in an infernal cycle.

This "Ultra-Agrippina," as an ancient-contemporary tyrannical being, does not perform in the final scene, in this apparent and analogous "Yankee Rome." It is not necessary that she present herself, as her attributes have been supplanted. She has, in fact, been banished since the first block, where she was a spectre from beyond (albeit a lush, cinematographic, haunting one), a transcendental figuration, formerly a symbol or allegory. Or, in the second block when she comes to life and, freeing herself, plunges into the bustle of the metropolis, a paradox of dislocation, caged in by the dissipation of the streets, more allegory than symbol—her becoming Agrippina already has, since her initial apparition, displayed an air of the *demodé*.[11] Nevertheless, the quintessence of the imperialism she alludes to still persists, accompanied by a game of colonization. Even in exile she appears to search for her place. These themes would permeate Oiticica's self-interpretative discourse, populating his texts and interviews with their apparent focus on the local/universal dynamic. They also appear in his way of dealing (always with some critical ambivalence), with the debate in Brazil and beyond that contemplated the updating of geopolitical configurations, the opposition between Periphery and Center, imperialism and the colonized condition. The game of dice as an imperial ritual—transfigured tyranny—is achieved through the elbow grease of a new population of Latino workers and artists in New York.

Oiticica's calligraphy, which uses the camera/gesture to portray the verticality of the gaze as articulated within the all-consuming bustle of streets, may remind us of the visual journey of the outsider, the person who arrives in the big city and is taken by the height of the skyscrapers amidst the underlying attractions of passers-by. The sensibility of the provincial visitor, staggered by the imposing heights—which appear immune

configurado em meio ao 2º bloco, quando alternam-se por instantes a dominante horizontal por novas verticais que religam-nos espacialmente à Manhattan específica. Forma mais sintética que as contrapostas antes, a novidade do 3º bloco é um curvar-se combinado às matrizes anteriores propondo circulações da câmera em ciclos que descrevem o jogar de dados na chapa de aço enferrujada. De Roma a Manhattan sobrepunha-se em cruz um olhar esquematizado em prumos-planuras, aqui finalmente articulado a redondas circunvoluções. A mesma cruz que, com o cristianismo, engoliu aquela Roma [8], suplantou-a por um ir-e-vir moderno da nova Agrippina estadunidense (que era introduzida na abertura pela *Trinity Church*), que entrecruzar-se-ia agora com Wall Street, mas em ciclo infernal.

Em semelhante Roma ianque, como tirânica entidade antiga-contemporânea, essa Ultra-Agrippina não se apresentará na cena final. Não é necessário que se apresente, foi suplantada em suas atribuições. Aliás, apresentava-se já desterrada desde o 1º bloco, espectro-do-além, ainda que viçosa assombração cinematográfica, figuração transcendental, antes símbolo que alegoria; ou no 2º, quando cai na vida e, libertando-se, submerge na circulação de quem se joga na metrópole, paradoxo do deslocar-se fazendo ponto, enjaulada na dissipação das ruas, antes alegoria que símbolo — seu *devir Agrippina* já tem algo de caduco a partir das aparições iniciais [9]. Mas persiste essa quintessência do imperialismo a que alude, e da colonização como seu jogo. Mesmo no desterro, parece em busca do seu lugar. Persistirá ademais, no discurso auto-interpretativo de Hélio, povoando seus textos e entrevistas de atenção relativa ao local-universal, no seu modo de tratar, sempre com alguma "ambivalência crítica" [10], o que o debate em curso, não só no Brasil, vinha contemplando na atualização da conjuntura geopolítica e da oposição Periferia-Centro, imperialismo e condição colonizada. O jogo de dados como ritual imperioso — tirania transfigurada? — aqui se faz por braços de nova população de trabalhadores ou artistas latinos de NY.

A caligrafia de Oiticica descrevendo com a câmera-gesto a verticalidade do olhar articulada ao burburinho envolvente das ruas pode lembrar o percurso do enxergar forasteiro, quem chega à cidade grande e dá com a altura dos arranha-céus em meio às atrações rasteiras dos transeuntes. A sensibilidade pedestre do provinciano estatelado com essa imponência das alturas — que parecem incólumes ao torvelinho da circulação terrena — está no clichê de incontáveis *contre-plongées* de arranha-céus. O caso popular de um caipira chegando a São Paulo, no contraplano de Mazzaropi em *close* no *Candinho* (1953): o movimento de seus olhos girando em ansiedade exorbitante face ao ruidoso tráfego e a altura que avulta naqueles prédios do Centro, como o do *Banespa* (flagrante emulação do *Empire State Building*). No 3º bloco de *Agrippina*, derivando dos blocos anteriores a construção do olhar pelo ângulo-movimento da câmera esquematiza-se num *timing* diferente. Em ciclo contínuo, gestos circulares do nosso olhar indo de um a outro jogador, o reiterado giro trocando de corpos reproduz-se indefinidamente, como se especulasse no jogo do capital financeiro ali sediado. As reiteradas horizontais do 2º bloco, nesse 3º resolvem-se no curso linear em círculo da câmera, multiplicado, descrevendo o gesto de lançar dados; ele pareceria voltar por vezes em sentido inverso, proliferando, fazendo que lembremos um entrelaçado de círculos perfazendo oitos deitados, sinal de infinito [11].

Articular tais círculos aos edifícios percorridos em sua alta extensão vertical traduz no filme determinado localismo de Manhattan, "vanguarda da reprodução territorial" [12]. Basta acompanhar a história, tanto antes como depois do atentado às Torres Gêmeas [13]. Traduzida artisticamente em livros como *Bartleby, O Escriturário: Uma História de Wall Street* (1853), de Herman Melville, uma cultura urbana da edificação que o mundo financeiro produziu, se já está formada em meados do século XIX, o arranha-céu propriamente dito só nascerá em Manhattan por etapas, entre 1900-1910, corrida para o alto de que um primeiro arquétipo seria o *Flatiron* [14], desde então emblemático de NY, no estilo *Beaux-Arts*, tardio neoclassicismo eclético refundindo influências gregas e romanas com ideias renascentistas; contemporâneo do Theatro Municipal do Rio. No seu conhecido estudo de Nova York, Rem Koolhaas nos explica que otimizando o custo do terreno numa área da cidade, para além do controle do arquiteto, "o arranha-céu é o instrumento de uma nova forma de urbanismo incognoscível. Apesar de sua solidez física, ele

to the whirlwind of earthly traffic—is present as a cliché in countless *contre-plongées* of skyscrapers. This is elicited by the popular example of a *caipira*[12] arriving in São Paulo, in the close-up countershot of Mazzaropi in *Candinho* (1953): the exorbitantly anxious movement of his eyes, spinning in the face of the noisy traffic and the piercing height of the downtown buildings, such as the Banespa headquarters (a flagrant emulation of the Empire State Building). In the third block of *Agrippina*, a new type of timing derived from the earlier blocks is established through the vision elicited by the camera's movements. In a continuous cycle, the gestures of our gaze circle from one dice player to another. This repeated spinning (which switches the bodies), is reproduced indefinitely as if to speculate on the capitalist game based in the financial capital. The repeated horizontal shots of the Second Block are resolved in this third block by the multiple circular lines of the camera following the action of the game. The camera then appears to return, making itself move on, in the opposite direction, reminding the viewer of a conjunction of circles which forms a figure-eight, the symbol of the infinite.[13]

The articulation of those circles around the buildings, which are filmed vertically to their highest extension, transmits (through the film) a sense of locale that is specific to Manhattan, "the vanguard of territorial reproduction."[14] To appreciate this, one need only learn Manhattan's history, both before and after the attack on the Twin Towers.[15] This urban culture of construction born of the world of finance and translated artistically in works like Herman Melville's *Bartleby, the Scrivener: A Story of Wall Street* (1853), was already in formation by the middle of the nineteenth century. The skyscraper itself would appear gradually in early twentieth century Manhattan, raised up from its first archetype: the Beaux-Arts Flatiron Building,[16] which has since become an icon of the New York skyline. This building's style reflects a late and eclectic neoclassicism that fused Greek and Roman influences with Renais-sance ideas, and is a contemporary of Rio de Janeiro's Theatro Municipal. In his well-known study of New York, Rem Koolhaas explains that, through optimizing the cost of land in an area of the city, even beyond the architect's control, "the skyscraper is an instrument of a new form of *unknowable* urbanism. Despite its physical solidity, it is a great metropilitan destabilizer: the promises of perpetual, programatic instability."[17]

In this third block, through the multiplication of interlinking circles, continuously linked to the vertical movements tracing the skyscrapers' phallic mass, a spherical accumulation of circular trajectories is produced by filming the game players below. The result of such a memorable calligraphy of the gaze is the evident tracing of a complete image of erected male genitalia. Other recently exhibited footage shot by Oiticica at the time confirms his interest in the figure of the Flatiron Building. Review of his footage of the structure's silhouette from various points of view makes the angle chosen in *Agrippina* stand out all the more. The foreshortening delineates the figure of a penile erection, thus suggesting to us a certain Freudian symbolic latency of the phallic as a sign reinforcing the way the cinematic gaze has been incorporated into symbolic inscription. If there is structural rigor in this filigreed phallic construct, we could speak of a retour-à-l´ordre that can be critiqued or explained as a half-cocked denouement under the aegis of the cock. The phallic as law, as ordering principle that integrates and commands a given universe, proposes a singular cosmology for this open-air game, a cosmos anointed with an enigmatic political significance.

What then will remain of Agrippina at the end of the film? What will this meaning be and how will it dialogue with the original character? What questions can be raised and in what form? If this final schema appears to be like those insinuated in the earlier blocks, are we now seeing the actions of Agrippina's successors through Agripinian eyes? What kind of tyranny is this that allows itself to be tyrannized and eventually replaced? Is this something of an underlying schema of the two earlier blocks, configured as the thesis and antithesis of this consequent synthesis? Does Agrippina's final absence free us once and for all from her tyrannical form, as if we had freed ourselves from a historical *yoke* through the mediation of a new speculative *joke?* Does the sudden introduction of circular movement (as invention in the face of a tradition of vertical/horizontal movement), actually go against what the earlier movements were establishing? Does the

é o grande desestabilizador metropolitano: promete uma instabilidade programática perpétua". [15]

Com a multiplicação de círculos entrelaçados nesse 3º Bloco, ligados continuamente ao movimento vertical que busca a massa fálica dos arranha-céus, produz-se embaixo a acumulação esférica dos trajetos rodeados descrevendo os jogadores. Como esquema dessa caligrafia memorável do olhar desenhar-se-á cabalmente a completa genitália masculina em riste. Outros registros rodados por Hélio na época, recentemente exibidos, confirmam seu interesse pela figura do *Flatiron*. A pesquisa da silhueta por vários pontos-de-vista permite diferenciar o apuro desse ângulo escolhido em *Agrippina*, seu escorço delineando melhor a figura da ereção peniana sugere-nos determinada latência simbólica freudiana do fálico enquanto signo, e reforça o que o circuito do olhar fílmico induzia em sua escritura. Se há rigor compositivo nesta construção fálica filigranada, tratamos de um *retour-à-l'ordre* que pode ser criticado ou glosado como um desenlace despirocado sob a égide da piroca. O fálico como lei, princípio ordenador que integra e comanda um universo dado, propõe uma cosmologia singular deste jogo a céu aberto, cosmos ungido de enigmática significação política.

Mas o que, afinal, restaria de Agrippina ao cabo do filme? O que significaria aqui, e como dialogaria com a personagem original? Que questões podem ser postas e que formulação requerem? Se esse esquema final se aparenta ao que se insinuava nos anteriores do tríptico, é como se víssemos por olhos agrippinianos a ação de seus sucessores? Sua presença tirânica viu-se incorporada na nova situação? Que tirania é essa que se deixa tiranizar, depois se deixa substituir? Espécie de esquema decorrente dos dois blocos anteriores, configurados como tese e antítese desta conseguida síntese? Ou sua ausência final livra-nos por completo da forma tirânica, como se nos libertasse de um jugo histórico por intermédio de um novo jogo especulativo? A irrupção do movimento circular como invenção diante de uma tradição de verticais–horizontais não contraria o que nesta vinha estabelecendo-se? Conjugar à imponência da reta círculos derivantes sugere-nos, como nas metáforas reprodutoras (da vida, do capital, do poder), uma reescrita da ordem tirânica em termos novos, de superação, emancipatórios — ou simplesmente completam a compreensão de um único processo integrado, inescapável? A ruptura substancial entre os Blocos de Roma e Manhattan contempla a Agrippina que depois se transfigura numa segunda ruptura neste 3º bloco, negação da negação; superação da superação? Se no 1º bloco *Agrippina é Roma* e no 2º Manhattan, no 3º é ela mesma, uma Roma-Manhattan como pulverização, sublimação da tirania imperialista? Que significação propor ao jogar dados, gesto arremate-arremedo: quê auguraria este *Alea jacta est*? Inscrito no "Um lance de dados jamais abolirá o acaso", da escrita poética de Mallarmé, a ambiguidade atroz do jogo de dados em Wall Street, entre o fazer artístico e o fazer financeiro pode contar com alguma significação política? Diante disso o que fazer? O que mesmo é, neste quadro, o próprio fazer? E que sorte poderá ter a arte dos latino-americanos [16] nesse logradouro de *men at work*, chapa de aço na rua em obras, inesperado *Magic Square*? Praça pública pós-provinciana, pedestal de bolsas escrotais virtualizadas? Até que ponto poderíamos ignorar as determinações projetuais "heliocêntricas", auto-interpretações de Hélio, que ao não ter exibido a obra em vida reforçaria a assertiva de obra inacabada?

Tal como vem sendo exibido o filme reverbera sentidos históricos exigentes, dialoga com a vida e obra do artista; carrega sugestões que não podem calar diante da experiência que temos da obra, da liberdade necessária da crítica imanente. *Agrippina* é insinuante em múltiplas direções. Tal imersão no universo estadunidense corresponde a um recalque histórico ao qual cinema, arte, cultura brasileira intensificavam atenções naqueles anos de crispação conjuntural. Seria preciso aproximar desta linha de tensão o paulista José Agrippino de Paula, que no romance *PanAmérica* (1967, capa de Antonio Dias) trazia, em curiosa narrativa pop, uma viagem pelo imaginário mundano da indústria cultural estadunidense, como num desrecalque "onírico" da subjetividade encantada por Hollywood; incorpore-se a ambivalência sessentista da capitulação ao canto-da-sereia imperialista, aqui subvertida em revelação estética. Seu romance anterior, *Lugar Público* (1965), era sintomático da atração pelo mergulho nas neuroses da vida urbana que se modernizava ruidosamente no país. Recalcava-se de fato nas criações artísticas

combined grandeur of straight lines and circles, reproductive metaphors of life, of capital, of power, suggest to us a rewriting of the tyrannical order in new, emancipatory terms of overcoming? Or, does it simply imply the comprehension of a unique, integrated, inescapable process? Does the substantive break between the Rome and Manhattan blocks comment on Agrippina, who will later transfigure herself in a second break within the third block itself, a negation of the negation, overcoming the overcoming? If in the first block Agrippina is Rome and in the second she is Manhattan, in the third is she finally herself: a Rome/Manhattan, a pulverized sublimation of imperialist tyranny? What significance is proposed by the throwing of dice, a mocking final touch: what could this *alea jacta est* foreshadow? Could the atrocious ambiguity of the game of dice on Wall Street, something between an artistic and a financial action, contain some political meaning, especially when taken in light of Mallarmé's poetic writing: "A throw of the dice will never abolish chance?" And what is there to do when faced by all this? In this scene, what is the deed itself? What luck will the art of these Latin Americans[18] have in this space posted "men at work," this steel plate on a road under construction, an unexpected "Magic Square"? Is this a post-provincial public square, a pedestal of virtual scrotal pouches? To what point can we ignore the project's "héliocentric" determinations (Oiticica's self-interpretation), which, given that he never exhibited the work during his lifetime, would reinforce the assertion that it is unfinished?

A screening of the film reinforces a demanding historical meaning and dialogues with the life and work of the artist. It conveys suggestions of the freedom necessary for a subjective criticism that cannot be silenced. *Agrippina* seduces in many ways. This immersion in the universe of the United States corresponds to a repressive period of history, in which Brazilian cinema, art, and culture suffered through years of structural rigidity.

One can bring São Paulo writer José Agrippino de Paula's novel *PanAmérica* (1967, cover art by Antonio Dias) into this tense lineage. This novel portrays, through an unusual pop narrative, a journey through the mundane imaginary of the United States cultural industries, as if on an oneiric escape from the repression of a subjectivity in Hollywood's thrall. It incorporates a 1960s ambivalence about falling for the siren call of imperialism, subverted here through an aesthetic revelation. Paula's earlier novel, *Lugar público* (1965), was symptomatic of the attraction of plunging into the neuroses of Brazil's clamorously modernizing urban life. Particularly following the coup of 1964, the libertarian artistic creations of the era were, in fact, repressed, even if only through the conservative modernization that brought about a new consumerist city already permeated by the media, traffic, and pollution. Cinema Novo never entered into this universe, just as our best music managed to stand up to pop and rock. If this were not the case, we could neither explain the musical explosion of Tropicalismo nor the convulsive urbe of Cinema Marginal —let alone the ironic adornment of the public space found in Super 8 experimentalists—all in dissonance with the given order and which gave voice to a certain uncalibrated experience of progress.

In its cosmopolitanism, anchored by the Latin American or Brazilian experience, *Agrippina* is somewhat comparable to the work of Glauber Rocha and his third-worldism, with his films-in-exile like *The Seven Headed Lion* (*Der Leone Have Sept Cabeças*, 1970) , filmed in the Congo, and *Claro* (1974), filmed in Rome. The latter of these, which deals with the city in which he lived as an expatriate, consists of a film of annotations, as if in an exile's diary, about the contemporary situation of a former center of empire. He searches through the historic ruins for some emancipatory light to cast on his political setbacks and the sentence of deportation. *Claro,* the film that is closest to the *Aesthetic of Dream* manifesto he had written in 1971, connects Glauber's Tricon-tinental cinema phase to his earlier films. Just one viewing of Oiticica's film will awaken a sense of a purpose common to both of these films which seem to be timely works dealing with peripheral angulations, with a similar gravitation toward the poles of progress, a repressed and (re)moved attraction toward the metropolis. The paradigmatic counterpoint of these manifestations in the history of Brazilian cinema can only be found a half century prior, in *Somente as horas (Rien que les heures,* 1926). In this film, the Brazilian Alberto Cavalcanti upends the celebrated aura of the City of Lights by exposing the darker sides of life in Paris. He demystifies the city while simultaneously

Hélio Oiticica, *Agrippina é Roma-Manhattan*, 1972.

Hélio Oiticica, *Agrippina é Roma-Manhattan*, 1972.

libertárias, justo pela modernização conservadora que trazia, uma nova cidade consumista, sobretudo depois do Golpe de 64, já atravessada pelos *media*, tráfego, poluição. O Cinema Novo resistiu em penetrar neste universo, assim como a nossa melhor música resistiu ao pop e ao rock. Caso contrário não explicamos a explosão musical do Tropicalismo, bem como a urbe convulsa do Cinema Marginal, ou a irônica filigrana do espaço público no experimentalismo superoitista — dissonantes todos com a ordem posta, dando voz a certa vivência descalibrada do progresso.

Em sua experiência cosmopolita e suas ancoragens latino-americanas ou brasileiras *Agrippina* teve algo de comparável a Glauber e seu *terceiro-mundismo*, ao filmar no desterro — *Der leone have sept cabeças* (1970), realizado no Congo, e *Claro* (1974), em Roma. Este último, tratando a cidade em que se expatriava especula num filme de anotações, como em diário do exílio, sobre o cenário contemporâneo do antigo Centro do Império, perscrutando em sua ruína histórica alguma luz emancipatória para o enfrentamento dos reveses políticos e tarefas do degredo. Seu filme mais próximo do manifesto que escrevera em 1971, *Estética do Sonho*, *Claro* conecta o período glauberiano do Cinema Tricontinental aos seus filmes posteriores. Uma sessão única com o filme de Hélio nos atiçaria o sentimento dessa força comum de criações que parecem lidar em seu tempo, e de angulações periféricas, com semelhante gravitação em torno dos polos de progresso, uma recalcada e (re) motivada atração da metrópole. O contraponto paradigmático dessas manifestações na história do cinema teria que recuar meio século, encontrando *Somente as horas (Rien que les heures,* 1926), o brasileiro Alberto Cavalcanti em Paris, revertendo em vivência obscura a decantada aura da Cidade Luz, desmitificada junto à visão simultânea dos excluídos, os párias da pulsação metropolitana. Nessa obra seminal do cinema de vanguarda exprime-se "instintivamente", segundo Cavalcanti, a percepção decepcionada de um olhar migrante porventura inflacionado pela promessa cosmopolita.

Tal simultaneísmo contraditório de Cavalcanti soará antípoda ao cosmopolitismo quimérico praticado em contemporâneas *chef d'oeuvres* de seu país, como *São Paulo, a sinfonia da metrópole* (1929), de Adalberto Kemeny e Rudolf Rex Lustig, calcada *(Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* (1927*)* de Walter Ruttmann ou *Fragmentos da vida* (1929), em que José Medina adapta conto da Manhattan de O. Henry. Em estilos consolidados, lapidados na prática local, os parâmetros novaiorquinos ou berlinenses do entreguerras são adotados sem reconhecimento algum do viés ilusório desse gesto, mas com entusiasmo característico do humor eufórico. E o fervor desta idealidade metropolitana engendra uma cidade que mal repara em seus aspectos mais específicos, sem o tempo de destilar qualquer vivência de espaços mal inaugurados: urbe ideológica — revelando porém aspiração verdadeira. Metrópole essa que atraía desde os confins da Amazônia um *Macunaíma, o Herói sem Nenhum Caráter* (1928), da literatura modernista de Mário de Andrade; ou o caipira representado por Mazzaropi em *Candinho*, adaptado do *Cândido* de Voltaire por Abílio Pereira de Almeida. A peregrinação desses anti-heróis brasileiros ganha um desenvolvimento multifacetado no cinema, chegando à romaria apoteótica de *Orgia, ou o homem que deu cria* (1970), de João Silvério Trevisan, e às raias do sublime nos filmes virulentos de Ozualdo Candeias como *A opção, ou as rosas da estrada* (1981), *Zézero* (1974) e *O Candinho* (1976)— homenageando Mazzaropi em glosa corroída. Todos esses personagens sugados pela gravitação da metrópole, seu mito e economia, no caso São Paulo, mesmo quando nela chegam, de fato, não chegam. O que dela esperam desvanece. É bem verdade que não os inspirou a mesma formação douta do errante de Voltaire, ou de Sousândrade.

Dos primeiros sedentos flertes da metrópole longínqua à ressaca mais convulsa da violenta imersão, um cataclismo urbano vai anunciar-se pela segunda metade dos anos 60. Eclodirá com os marginais. Ao longo da década seguinte exprimir-se-á nos lugares públicos determinada cifra histórica da opressão — tal como distingue-se na produção independente ou no experimentalismo superoitista. Neste, desde o momento da captação das imagens registram-se parâmetros sensíveis de motivação no acionamento da câmera e comportamento de quem filma. Pode ser acompanhada ao longo da década sua evolução circunstanciada pelo que seria mais empiricamente "filmável" nestas condições, sobretudo na apropriação dos espaços abertos, a descoberta de seu teor cotidiano-existencial, público, político.

exposing the excluded—the pariahs of the metropolitan buzz. According to Cavalcanti, this seminal work of vanguard cinema instinctively expresses the disappointed perspective of a migrant's gaze, which has been previously inflated by the promise of cosmopolitanism.

Cavalcanti's portrayal of this contradictory simultaneity resonates as an antipode to the chimerical cosmopolitanism practiced by the chef d'oeuvres of his time and nation, such as *São paulo, a sinfonia da metrópole* (1929) by Adalberto Kemeny and Rodolfo Rex Lustig, and furthered by Walther Ruttmann's *Berlin: Symphony of a Metropolis (Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, 1927*),* or even José Medina's *Fragmentos da vida* (1929), in which the director adapts one of O. Henry's Manhattan-based short stories. In a consolidated style, perfected through local practice—the parameters set in interwar New York and Berlin were adopted without any recognition of the illusory implications of this gesture, but rather with an enthusiasm that is character-istic of euphoric humor. The fervor of this metropolitan ideal would create a city barely noticed for its most unique aspects, without any time for distilling any vibrancy from these recently inaugurated spaces. Thus portraying an ideological city that nevertheless revealed sincere aspirations. This is the metropolis that had attracted Macunaíma—protagonist of Mário de Andrade's modernist novel, *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* (1928)—all the way from the fringes of Amazonia. The same city that had attracted Mazzaropi's caipira in *Candinho* (1954), adapted from Voltaire's *Candide* by Abílio Pereira de Almeida. The sojourns of these Brazilian anti-heroes would receive a multi-faceted development in film, reaching the point of the apotheotic pilgrimage in João Silvério Trevisan's *Orgia, ou o homem que deu cria* (1970) and the sublime rays that come through in Ozualdo Candeias's films, *A opção, ou as rosas da estrada* (1981), *Zézero* (1974) and his corroded interpretation of Mazzaropi's film, *O Candinho* (1976). All of these characters were drawn by São Paulo's gravitational pull, with all its myth and economic weight, even upon arrival they never actually arrive. Whatever they had expected of the city has faded away. It becomes evident that they have not been inspired by the same intellectual formation as Voltaire's or Sousândrade's wanderers.

From the earliest cautious flirtations with the distant metropolis to the more convulsive disquiet brought on by violent immersion, by the mid-1960s an urban cataclysm would emerge. This would explode with the *Marginais*. Throughout the following decade there would be a revelation of historical oppression in public spaces that was portrayed through independent productions or Super 8 experimentalism. Through this work, from the moment that images are captured, the sentient parameters of their motivation are recorded through the handling of the camera and the behavior of the cameraperson. Throughout this entire decade, one can see a circumstantial evolution by observing what would be most empirically filmable under these conditions (above all through the appropriation of open spaces), and witness the discovery of the movement's day-to-day norms—existential, public, and political. In the most radical of these productions we repeatedly encounter a form of expression that is composed of commentary, ironic or symbolic attack on the cultural monuments encountered in urban space. One can broadly confirm this in such diverse provocations like: *Superfícies habitáveis —memorial 2* (1974, Flávio Motta and Marcello Nitsche); *Explendor do martírio* (1974, Sérgio Péo); *Relax místico* (Rio, 1977, Giorgio Croce and Ragnar Lagerblad); *O Palhaço degolado* (1976-1977), and *Inventário de um feudalismo cultural* (1978), both by Jomard Muniz de Britto; *Vitrines* (1978, Rui Vezzaro); *Exposed* (1978, Edgard Navarro); *Gato/capoeira* (1979, Mário Cravo Neto); *Fabulário tropical* (1979), and *A esperança é um animal nômade* (1980-1981), both by Geneton Moraes Neto; and *Amsterdã erótica* (1982, Paulo Bruscky).

The city that scintillates in these wry and complex films resists a time and space of pseudo-citizenship, an urbanism administered by dictatorship and mass communication. A broad range of experiments had begun to pop up, ironically, in the controversial form of obscure agit-props. *Agrippina é Roma-Manhattan* anticipated, summarized and surpassed these. The film speaks provocatively of the new center of empire using minimal resources and maximal visionary relevance. It mobilizes the past and preconceives the future—in its own way it rewrites the Estética da Fome as if it had been intercepted by the Estética do Sonho. Through the work of generations of peripheral reflections

Recorrente na produção mais radical, uma expressividade se constrói em glosa, ironia ou ataque simbólico aos monumentos culturais dispostos no espaço urbano. Verifica-se diversamente em provocações como: *Superfícies Habitáveis — Memorial 2* (São Paulo, 1974), Flávio Motta e Marcello Nitsche; *Explendor do Martírio* (Rio, 1974), Sérgio Péo; *Relax Místico* (Rio, 1977), Giorgio Croce e Ragnar Lagerblad; *O Palhaço Degolado* (Recife, 1976-1977), e *Inventário de um Feudalismo Cultural* (Recife, 1978), Jomard Muniz de Britto; *Vitrines* (Curitiba, 1978), Rui Vezzaro; *Exposed* (Salvador, 1978), Edgard Navarro; *Gato / Capoeira* (Salvador, 1979), Mário Cravo Neto; *Fabulário Tropical* (Recife, 1979), e *A Esperança é um Animal Nômade* (Paris, 1980-1981), Geneton Moraes Neto; *Amsterdã Erótica* (Amsterdã, 1982), Paulo Bruscky.

A cidade que cintila nestes filmes risonhamente difíceis nega um espaço-tempo pseudo-cidadão, urbanidade administrada pela ditadura e meios de comunicação. Ampla gama de experimentos começa a pipocar ironicamente na forma controversa de *agit-props* obscuros. *Agrippina é Roma-Manhattan* os antecipa, resume e ultrapassa. Fala provocativamente de um Novo Centro do Império com recursos mínimos, pertinência visionária máxima, mobilizando passado, prefigurando futuro — reescreve a seu modo a *Estética da Fome*, como se por intermédio da *Estética do Sonho*. De diferentes gerações de reflexão periférica sobre o centro, seus personagens circunstanciados insinuam-se por tradições que atravessam o esforço "coletivo", tenaz busca de Hélio na ideia sartreana que carregava para um mundo em latente irrupção. Sua obra parece elevar-se contudo para além do que a formou.

1 Machado Jr., Rubens, "Brésil: Les ombres oubliées d'un cinéma inassouvi", *L'Armateur* n°3, (Paris, 1992).

2 Sousândrade, Joaquim de, "The Wall Street Inferno (*O Guesa Errante*)" (trad. Robert E. Brown), *Poems for the Millennium, Volume 3*. (Berkeley: University of California Press, 2009), pp.655-663. Para a compreensão da leitura poética de Hélio neste momento de estreito diálogo com o concretista Haroldo de Campos, ver: *ReVisão de Sousândrade*, (São Paulo: Perspectiva, 2002).

3 Favaretto, Celso, "*A invenção de Hélio Oiticica,*" (São Paulo: Edusp, 1992).

4 Naves, Rodrigo, "*A forma difícil - Ensaios Sobre Arte Brasileira*", (São Paulo: Ática, 1996), pp.243-246.

5 Naves, Rodrigo, "*O vento e o moinho*", (São Paulo: Companhia das letras, 2007), p.208.

6 Conduru, Roberto, "Metaesquema, Metaforma, Metaobra", (Florianóplolis: *17º Encontro Nacional da ANPAP*, 2008), p.687.

7 Modelos antigos imbricam-se na cidade moderna, a *pólis* grega e a *civitas* romana: conceito dinâmico de cidade, a *Roma mobilis* expandiu-se almejando concórdia estratégica entre diferentes, sem as matrizes étnicas da primeira. Cacciari, Massimo, (*A cidade,*) Gustavo Gili, 2010, pp.9-23.

8 "Roma es la ciudad donde Dios ha desposado la Iglesia con el Imperio, o si se quiere, el 'Imperio del más allá' con el 'Imperio del más acá', la Urbe con el Orbe." Ors, Eugenio d'. *Mis ciudades*. Libertarias Madrid, 1990, p.130.

9 Desafio solicitado pela obra: futuros esforços aproximarem dela formulações de Walter Benjamin, como a imagem dialética, a mônada e a alegoria, esta última em especial seguindo trilha aberta por Ismail Xavier: "Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal," (São Paulo: Cosac Naify, 2012).

10 Oiticica, Hélio, "Brasil diarréia" [1973], *Encontros*. (Rio: Azougue, 2009), pp.116-117.

11 Nos créditos das *Quotidianas Kodak*, de Ivan Cardoso, um símbolo do oito deitado vem como "logomarca", acumulando referência ao infinito e à liberdade do superoitismo.

12 Koolhaas, Rem. (Nova York Delirante,) (São Paulo: Cosac Naify, 2008), p.115.

13 As "Torres Gêmeas constituem uma metáfora perfeita. Elas apontavam para aspirações ilimitadas; anunciavam grandes feitos tecnológicos; eram um luzeiro para o mundo." Wallerstein, Immanuel. "Os Estados Unidos e o mundo: as Torres Gêmeas como Metáfora", *Estudos Avançados* vol.16 n°46, (São Paulo, IEA-USP, 2002), p.23.

14 "Em 1902, o edifício *Flatiron* é um modelo" do processo urbano em curso, por "sete anos 'o edifício mais famoso do mundo', ele é o primeiro ícone" nesse ramo do "imóvel utópico", em que a arte de construir é esta elevação brutal rumo ao céu "de qualquer terreno que o incorporador consiga reunir". Koolhaas, *op.cit.*, p.112.

15 "A partir das demandas supostamente insaciáveis dos 'negócios' e do fato de que Manhattan é uma ilha (...) com rios de ambos os lados proibindo uma expansão lateral", é como se a cidade não tivesse escolha a não ser esse erigir-se inarredável rumo ao alto: "apenas o arranha-céu oferece aos negócios os amplos espaços de um faroeste criado pelo homem, uma fronteira no céu." Koolhaas, *op.cit.*, pp.109-111.

16 Posteriormente Hélio disse que a arte latino-americana poderia ser identificada em duas partes: "(a) a arte colonizada (na qual eu incluo a assim chamada arte primitiva e o pseudo-expressionismo), uma diluição total de modelos europeus, com uma implicação indígena, como a do artista regional; (b) a tentativa de estabelecer um tipo de experimentação que se relaciona com as tendências da arquitetura e arte experimental de vanguarda, com perspectivas progressivas: ela coloca problemas e é mais ambiciosa (penso em algumas experiências da arte mexicana, argentina e brasileira)." Oiticica, Hélio. "Entrevista para *Journal*" [1979], *Encontros*, (Rio: Azougue, 2009), p.222.

on the center, the film's detailed characters insinuate themselves through the varied traditions that pass through this collective effort. We see Oiticica's tenacious attempt to use this Sartrean idea and present traditions of a world in latent emergence. His work seems to rise far beyond the sum of its parts.

1 *Hélio Oiticica*. Paris: Jeu de Paume, 1992. Machado Jr., Rubens. "Brésil: Les ombres oubliées d'un cinéma inassouvi," *L'Armateur* n°3, Paris, 1992.

2 Joaquim de Sousândrade. "The Wall Street Inferno (from O *Guesa Errante*)" (trad. Robert E. Brown) in: *Poems for the Millennium, 3*. Berkeley: University of California Press, 2009, 655-663. For a better understanding of Oiticica's interpretation of the poem in this moment of intense dialogue with concrete poet Haroldo de Campos, see *Re Visão de Sousândrade*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

3 Translator's note: A genre of Brazilian musical comedy films that were most popular in the 1940s and 1950s.

4 Celso Favaretto. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992.

5 Rodrigo Naves. *A forma difícil*. São Paulo: Ática, 1996, 243-246.

6 Rodrigo Naves. *O vento e o moinho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, 208.

7 Translator's note: Portmanteau of "terror" and "rir" (to laugh)

8 Roberto Conduru. "Metaesquema, metaforma, metaobra," *17° Encontro Nacional da ANPAP*, 2008, Florianópolis, 687.

9 Ancient models like the Greek *polis* and the Roman *civitas* imbricate themselves into the modern city: the dynamic concept of "city," *Roma mobilis,* expanded itself, aiming for strategic agreement between different peoples, without the ethnic matrix of the first model. Cacciari, Massimo. *A cidade*. Amadora: Gustavo Gili, 2010, 9-23.

10 "Rome is the city where God has coupled the Church with the Empire, in other words, 'The Empire of Over There' with the 'The Empire of Over Here,' the *Urbe* with the *Orbe*." Ors, Eugenio d'. *Mis ciudades*. Madrid: Libertarias, 1990, 130.

11 A challenge solicited by this work: future cinematic efforts would draw closer some of Walter Benjamin's formulations like the dialectic image, the monad and allegory. The last of these would particularly follow the trail opened by Ismail Xavier. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

12 Translator's note: A term for a rural rustic character from the interior of São Paulo state.

13 In the credits of Ivan Cardoso's *Quotidianas Kodak*, the figure-eight serves as a trademark, referencing both to infinity and to the freedom of Super 8 film production.

14 Rem Koolhaas. *Nova York delirante*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, 115.

15 "The Twin Towers constitute a perfect metaphor. They point towards unlimited aspirations: they herald great technological feats; they were a beacon for the world." Wallerstein, Immanuel. "Os Estados Unidos e o mundo: as Torres Gêmeas como metáfora", *Estudos Avançados* vol.16 n°46, São Paulo, IEA-USP, 2002, 23.

16 "In 1902, the Flatiron Building is a model of such mere multiplication—300 feet of upward extrusion—nothing more than 22 times its triangular site, made accessible by six elevators. Only its photogenic razor-blade elevation reveals it as the mutation it is: the earth reproducing itself. For seven year 'the most famous building in the world,' it is the first icon of the double life of utopia." Koolhaas, *op.cit*.,112.

17 "Given the supposedly insatiable demands of 'business' and the fact that Manhattan is an island…with rivers on either side prohibiting lateral expansion," it is as if the city had no choice under than to raise itself in an irreversibly upward direction: "only the skyscraper offers businesses the wide open spaces of a manmade Western, a frontier in the sky." Koolhaas, *op.cit*., 109-111.

18 Oiticica would later say that Latin American art could be divided in two parts: "(a) colonized art (in which I would include the so called primitive and pseudo-expressionist art), a total dilution of European models with some indigenous contribution, such as one finds in the *regional artist;* (b) the attempt establishing a form of experimentation that is related to trends in architecture and the experimental art of the vanguard, with progressive perspectives. This form raises questions and is more ambitious (I'm thinking of some experiments in Mexican, Argentine, and Brazilian art)." Oiticica, Hélio. *Entrevista para Journal* [1979], *Encontros*. Rio: Azougue, 2009, 222.

Rogério Sganzerla, poster of *O bandido da luz vermelha* (*The Red Light Bandit*, 1968).

Ozualdo Ribeiro Candeias, *O Margem* (*The Margin*, 1967).

Sérgio Péo

Super 8 as an Instrument of Language

Sérgio Péo

O superoito como um instrumento de linguagem

/américadosul-brasil/

o produto está na praça, nos supermercados, postos de gasolina etc. e tal. Sistema k7, é só meter bronca, maravilhas da superrevolução industrial via Japão: tudo muito fácil & sutilmente complexo. Sobre essa estrutura sócio-econômica é que iremos dispor nosso discurso em Imagem & som. O trabalho começa quando você resolver usar esse equipamento absolutamente importado como instrumento (arma) descolonizante.

.....

/southamerica-brazil/

the product is on the market, available in supermarkets, grocery stores etc. Cassette Systems, just to start a fight, marvels of the industrial superrevolution via Japan: everything is so easy and subtly complex. Over this socio-economic structure we shall be able to make our discourse available in image&sound. The work begins when you resolve to use this absolutely imported equipment as an instrument (weapon) of decolonization.

.....

superbandeira/superútil/ supersutil/

o artefato, arteprodutoarteofício, artefício:
despir da nova roupagem, especial/espacial,
o
conquistador. TRANSFORMAR o objeto de consumo em instrumento de produção / criar uma linguagem própria, fazer uso do corpo do conquistador, comê-lo usando seus instrumentos
mas vomitando seus rituais.

comroteiro, semroteiro, filme oego/osuperego

ou abra uma laranja,
coma um ovo cozido, se for possível
filme tudo isso
reexamine seu projeto, sua fome.
discuta com os amigos
5-seis ... tente outra vez
2-mire
3-atire
4-não consulte os profissionais do ramo
ponha sal, ponha veneno
situe a relação de realização e produto
sete-use 18,24 verdades & mentiras por segundo
8-deixe esfriar um pouco, faça um balanço crítico experimente a crítica marxista

superbanner/superuseful/ supersubtle

the artifact, artproductiontartvocation, artifice:
to remove the new clothes, special/spacial, the conqueror. TO TRANSFORM the consumer object
into an instrument of production / to create its own language, make use of the conqueror's body,
to eat it using its instruments
but vomit its rituals.

withascript/withoutascript, film the ego/superego

or peel an orange
eat a hard-boiled egg, if possible
film it all
reexamine your project, your hunger
debate with friends
5-six...try again
2-watch
3-shoot
4-don't consult the experts in your field
add some salt, add some poison
situate the relationship between realization and product
seven-use 18.24 truths & lies
per second
8-let it cool down for awhile, take some critical stock and try some Marxist critique.

Sérgio Péo, *Esplendor do Martírio* (1974).

" Todos meus parentes indio
deste Brasil entristeceram"

Sérgio Péo, *Nanderu, Panorâmica Tupinambá* (1991).

CINEMA SUPEROITO

um produto, uma ferramenta, um instrumento de linguagem: imprimir o seu discurso num filme significa (implica) mostrá-lo para apreciação e crítica coletiva.
Nesse sentido, o cinema é um veículo eminentemente social, aglutinador e comprometido. Como as outras artes, intrinsecamente dependente das qualidades do instrumental através do qual é executada ao mesmo tempo que, em seu próprio compromisso |arte|, ultrapassa esses limites (física ou conceitualmente), definindo novas relações.

Movimentos sociais, culturalmente definidos, possuem características inalienáveis de geração, de processo histórico, de fatos sociais localizáveis no espaço e tempo.

Sociedades tribais primitivas são contemporâneas de sociedades capitalistas superdesenvolvidas. /SOCIEDADESTRIBAISPRIMITIVASCAPITALISTASSUPERDESENVOLVIDAS/ %
Culturalmente-relativamente %

"*no meio do caminho tinha úma pedra*"

"*fotografei uma pedra no meio do Caminho*".

Quarta fase da revolução industrial / tecnologia ao primocanto: o signo nacional em luta de vida e morte / a segurança, uma bandeira. SuperVT, superTV, com possibilidades de re transmissão imediata para todo o planeta (mensagem decifrada nos respectivos idiomas & dialetos).

Sérgio Péo

SUPER 8 CINEMA

a product, a tool, an
instrument of language: to imprint
your discourse to film means (implies)
to screen it for appreciation and
collective criticism.
In this sense, cinema is an eminently social vehicle,
agglomerating, and engaged. Like other art forms,
it is intrinsically dependent on the qualities
of the instrument through which it is executed,
at the same time that, through its own commitment
|art|, it surpasses those limits (physical
and conceptual), and defines new
relationships.

Social movements, culturally
defined, possess the inalienable
characteristics of their generation,
of the historical process, and of social facts
locatable
in space and time.
Primitive tribal societies are
contemporaries of super-developed capitalist societies. /PRIMITIVETRIBALCAPITALISTSUPERDEVELOPEDSOCIETIES/. %
culturally-relatively %

"*in the middle of the road there was a stone*"

"*I photographed a stone in the middle of the Road*"

The fourth phase of the industrial revolution/
hot rotisserie technology: the national symbol
in a life-and-death struggle / security,
a flag. SuperVT, superTV, with possibilities for
immediate retransmission to the whole planet
(message deciphered into respective
languages and dialects).

:supermultinacionais.

/superoito/ : usar o instrumento para criar um movimento: expressão e defesa de idéias, apoiadas no veículo cinema. Você pode usar esse instrumental produzido e distribuído visando o consumo doméstico das classes médias abastadas e burguesia como equipamento turístico? Então use-o.

abuse-o.

s/8—sirva kente, bem servido

superinfinito:
escolha uma seção: o filme continua:
o próprio supermercado, a escola, o cinema, ou cineclube de bairro, a rua, a praça, o circo;
invente, porque agora vem o mais difícil, somente aí ele começa a ficar pronto;
use retórica, o silêncio & outras artimanhas estrategicamente necessárias.
Confira o troco, vá a luta, ou comece outro filme.

( )

:supermultinationals.

/super8/: to use an instrument to create a movement: expression and defense of ideas, supported by the vehicle of cinema. Can you use this instrument produced and distributed intended for domestic consumption by the upper-middle class and bourgeoisie as touristic equipment? So use it.

abuse it.

s/8—serve hottt, well-serviced

superinfinite:
choose a section: thevw film continues:
the supermarket itself, the school, the neighborhood movie theater or *cineclube*,
the street, the park, the circus;
invent, because now comes the hardest part,
only now will it start to get ready;
use rhetoric, silence & other
tricks when strategically necessary.
Count your change, go and fight, or start another film.

( )

uma conquista espacial /SUPERINFINITO

divulgar trabalhos culturais, independentemente das instituições que atuam na área, é tarefa das mais difíceis. O movimento de cineclubes certamente é a estrutura mais adequada para desenvolver esse trabalho. Fortalecer este movimento significa ampliá-lo, criar novos espaços & relações & atividades culturais. As atividades do cineclube de santa teresa (rj), nos anos 76/77, demonstraram a importância de reunir cinema teatro música literatura em sua programação. Nessa área de atuação, ligando e fortalecendo o debate cultural/político junto aos espaços de organização da coletividade (bairros, associações de moradores, escolas, sindicatos), é que o cinema superoito poderá questionar o significado de "cinema amador" e amadurecer socialmente como movimento.

Sérgio Péo

a spacial conquest /SUPERINFINITE

to divulge cultural work independent of the institutions that work in that area, is among the most difficult of tasks. The *cineclube* movement is certainly the most adequate structure for developing this work. To strengthen this movements to expand it, to create new spaces and relationships and cultural activities. The activities of the santa tereza *cineclube* (rio de janeiro) in the years 76/77 demonstrated the importance of joining cinema theater music literature together in one's programming. In this area of action, of linking and strengthening the cultural/political debate together with collective organizational spaces (neighborhood associations, schools, unions), Super 8 cinema shall be able to question the meaning of "amateur cinema" and mature socially as a movement.

PIRA/72 — filme registro de uma proposta de discutir na rua os limites do uso do espaço público.

De caráter extremamente aberto, a experiência deveria partir de um grupo inicial, estendendo-se a quem se dispusesse a participar.
Havíamos *iniciado um jogo de passar objetos de mão em mão. Presentear com um ovo ou um giz a um dos que já estivessem participando da experiência ou não. Algumas frases haviam sido escritas em locais considerados estratégicos.*

A base da proposta era o desenvolvimento de uma ação prática simultaneamente à discussão teórica.
: observação-ação. usar o espaço físico da rua reavaliando seu funcionamento e introduzindo novas atitudes, criando situações capazes de alterar

PIRA/72 — the film recording of a proposal to debate, in the streets, the limits of the use of public space.

With an extremely open approach,
the experiment should start out from
an initial group and then extend itself
to those willing to participate.
We have *begun a game of passing objects from hand to hand. Passing an egg or a piece of chalk to one of those who was already participating in the experiment or not. Some sentences have been written in places considered to be strategic.*

The basis for this proposal was the development
of a practical action simultaneous
to a theoretical discussion.
:observation-action. To use the physical
space of the street, reevaluating its functionality
and introducing new attitudes,

o nível significante desses espaços.
interpretar/discutir/interferir.
Havia um sentido de teatralização de uma relação cotidiana onde cada ator era seu próprio diretor. Um seminário armado sobre o objeto do encontro.
Algumas vezes a violência do fluxo irreversível de verdadeiras multidões cotidianas, a poluição e ruído dos carros tornavam impossível qualquer conversa na calçada; ocasionalmente um bar funcionava perfeitamente como refúgio.

creating situations capable of altering
the levels of meaning of these spaces.
/to interpret/to discuss/to interfere.
There was feeling of the dramatization of
a quotidian relationship where each actor
was his or her own director. An armed seminar
on the subject of the meeting.
Sometimes the violence of the irreversible flow of vast workaday crowds, the pollution and noise from cars, made it impossible to have any kind of conversation on the sidewalk. Occasionally a bar would work perfectly as a refuge.

“O JUÍZO FINAL E AGORA” (frase escrita a giz sobre outdoor)

O registro em superoito estava sempre presente e algumas vezes servia para justificar ou apoiar certas atitudes. A objetividade parcial da câmera seria usada como memória da experiência, material capaz de redimensionar um certo extrato das ocorrências, num outro espaço-tempo. Limitamos a duração da experiência num prazo de uma semana de encontros diários.

Na esquina da Av. Rio Branco/Almirante Barroso verificamos que era oportuno diluirmos rapidamente determinadas intervenções tendo em vista que questionávamos os limites de uso da rua em “condições de normalidade”. . . evitando portanto situações além de “extremas” ou “conflitos”, que inviabilizassem o desdobramento da experiência. Esse ponto em um limite (sutil). No final da semana, partimos para uma ocupação com cadeiras, bancos etc. As cadeiras na calçada, comum nos subúrbios e cidades do interior, adquirem uma conotação meio absurda no centro da cidade: “A casa é sua, a cidade é sua”
— É?

Ao material registrado em s/8 reuni alguns textos que vinha escrevendo nessa época. Sobre esses textos foi feito uma leitura-criação/coletiva que, gravada em fita k7, passou a acompanhar e compor o filme.
Se o filme se fechou aí, a experiência com certeza ficou em aberto, alerta,

“THE FINAL JUDGMENT IS NOW” (sentence written in chalk on a billboard)

The Super 8 recording was always present and sometimes it served to justify or support certain attitudes. The camera’s partial objectivity would be used to remember the experiment, as material capable of changing the dimensions of a certain extraction from the occurrences in another space-time. We limited the duration of the experiment to a week of daily encounters.

At the corner of Avenida Rio Branco/ Almirante
Barroso, we verified that it would be opportune for us to rapidly water down certain interventions, keeping in mind the fact that we were questioning the limitations of use of the street under “normal conditions.” we therefore had to avoid “extreme” situations or “conflicts” that would make the undertaking of our experiment unviable. This would create a (subtle) limitation. At the end of week, we undertook an occupation using seats, benches, etc. Seats on the sidewalk, common in suburbs and small towns, acquired a somewhat absurd connotation in the center of the city: “Make yourself at home, the city is yours”
But is it?

To the material recorded on s/8, I gathered together texts that I had been writing at this time. Using these texts, we made had a creative/collective reading that, when recorded on cassette tape, came to accompany and compose the film itself.
Though the film ended there, the experiment

para ser retomada em outras ocasiões, com tratamento talvez mais definido no sentido de objetivação. Mas aí já começa outra história.

Publicado originalmente em "O superoito como um instrumento de linguagem,"*Revista de Cultura Vozes ano 72 vol. LXXII n°6, agosto 1978, pp. 31-34.*

remained open-ended and alert, ready to be restarted on other occasions, with a, perhaps, more
defined approach in the sense of objectification. But
that will be start of a different story.

Originally published in Portuguese as "O superoito como um instrumento de linguagem,"*Revista de Cultura Vozes ano 72 vol. LXXII n°6, agosto 1978, pp. 31-34.*

Torquato Neto

Films

Torquato Neto

Filmes

- **O que eu chamo de "ocupar espaço" está, de certa maneira, naquele *Teorema* de Pasolini. Também não seria aquilo, se a gente quiser assim, uma transa de vampiro, um filme de terror? Melhor: uma *história* de terror?**

- **Ocupar espaço, num limite de "tradução", quer dizer *tomar* o *lugar*. Não tem nada a ver com subterrânea [num sentido literal], e está mesmo pela superficie, de noite e com muito veneno. Com sol e com chuva. Dentro de casa, na rua.**

- What I call "occupying space" is, in some way, present there in Pasolini's *Teorema.* Couldn't it also be, if we want to see it that way, a vampire flick, a horror film? Better still: A horror *story?*

- To occupy space, if we stretch its "translation," means *to take the place of*. It has nothing to with the subterranean (in the literal sense), as it's on the surface itself, at night and with much venom. Come rain or come shine. At home or on the street.

- Hoje em dia, com o filme à distância, cada vez que eu penso nas transas do personagem (aqui desliteralizado) de Terence Stamp, eu encontro um ponto de apoio para tentar explicar, a mim mesmo, certas técnicas vampirescas da maior atualidade, aqui e em toda parte, em Milão inclusive: aquela família, amizade, é muito exemplar demais. A visita, fulminante.

- Também *One Plus One*, o filme de Godard, tem muito a ver com isso de ocupar o espaço. Em primeiro lugar, no caso desse filme de guerra, o espaço das telas comerciais/oficiais. Todo mundo sabe: enquanto os Rolling Stones, sentados num estúdio gravam *Simpathy for the Devil*, a crioulada do lado de fora ensaia tomada de espaço branco e uma estudante branca e sozinha pinta paredes em Londres, desenhando poemas. (Godard aproveitou estar no Hilton e desenhou também nos vidros do apartamento). Isso também tem a ver com a poesia, mãe das artes & manhas em geral: antes ocupar o espaço e logo em seguida poetar conforme for. Na gaveta, baratas e velharias. Poesia, não.

- Ocupar espaço, criar situações. Ocupa-se um espaço vago como também se ocupa um lugar ocupado: *everywhere*. E aguentar as pontas, segurar, manter. Ou, como em *Teorema*, aplicar e sair do filme. Tiro um sarro: vampiro. O nome do inimigo é medo. Meu nome ninguém conhece. Moro do lado de dentro e nasci na Chapada do Corisco — carrego isso. Plano geral na parede: numa encruzilhada vista do alto as pessoas se movem e correm atrás de algo. Não sei se é uma pelada, não sei se é outra coisa. Corta e lemos a palavra: DESÇA. Fim do cinema, início do cinema. O espaço desocupado, ocupação do espaço. Filmes.

- Today, with some distance from the film, each time that I think of the screw-ups (not literally) of Terence Stamp's character, I encounter another argument to try and explain for myself certain very current vampiristic techniques in vogue here and everywhere, even in Milan: that family, my friend, is too exemplary. The visit, explosive.

- There's also Godard's film *One Plus One* (1968)[1], which has a lot to do with this whole occupying space thing. First of all, in the case of this combative film, there's the space itself of commercial/official screens. Everyone knows: while the Rolling Stones sat down in the studio to record *Sympathy for the Devil* (1968), the black folks outside were rehearsing the taking of white space and a solitary white student was painting walls in London, drawing poems. Godard took advantage of being at the Hilton and also drew on the windows of his suite. This also has to do with poetry, the mother of arts and schemes in general: first occupy the space and soon after make it as poetic as it can be. In the drawer, roaches and old junk. No poetry to be found.

- To occupy space, to create situations. One occupies an empty space in the same way one occupies an occupied space: *everywhere*. And to put up with the jabs, to secure it, to maintain it. Or, like in *Teorema*, to do your work and then get out of the film. I go out cruising: vampire. The enemy's name is fear. Nobody knows my name. I live on the inside and I was born in the Chapado do Corisco—I carry this with me. Long shot on the wall: in a crossroads seen from above the people move around and run after something. I don't know if it's a pickup game. I don't know if it's something else. Cut and we read the word: DESCEND. The end of the cinema, the beginning of the cinema. The unoccupied space, the occupation of space. Films.

- Sem começo e sem fim, mas mesmo assim: pelas brechas, pelas rachas. Buraco também se cava e a cara também se quebra. Mas cuidado com os psiquiatras. Se pintar um grilo, ponha-o para fora você mesmo e com fé em Deus. Querem ocupar o espaço da tua mente — se assim você me entende. Estão a fim de te curar, acredite neles. Cuide de sua sanidade. Aqui na terra do Sol, não tenha medo da Lua.

- Ocupar espaço: espantar a caretice: tomar o lugar: manter o arco: os pés no chão: um dia depois do outro.

30/11/71 — 3.“-feira

- Without a beginning or end, but even so: through the breaches, through the cracks. Holes also dig themselves and heads also break themselves. But careful with psychiatrists. If you fall into their trick, get yourself out of it and have faith in God. They want to occupy the space in your mind—if you catch my drift. They’re set on curing you, believe them. Take care of your sanity. Here in the land of the Sun, don’t be afraid of the Moon.

- To occupy space: to scare away the squares: to take the place: to maintain the bow: feet on the ground: one day after another.

Tuesday—11/30/71

1 Translator’s note: released as *Sympathy for the Devil* in the United States.

Hélio Oiticica

TO ATTEMPT THE EXPERIMENTAL

Hélio Oiticica

EXPERIMENTAR O EXPERIMENTAL

nyk mar. 22, 72

sentença de morte para a pintura começou quando o processo de *assumir o experimental* começou

durante década começando de 59 minha obra passou a *assumir o experimental*

conceitos de pintura escultura obra (de arte) acabada display contemplação linearidade desintegram-se simultaneamente

nyk mar. 22, 72
EXPERIMENTAR
© EXPERIMENTAL
sentença de morte para a pintura começou quando
o processo de assumir o experimental começou

nyk mar. 22, 72

painting received its the death sentence when the process of *taking on the experimental* began

for a decade beginning in ’59 my work began *taking on the experimental*

simultaneously the concepts of painting sculpture (finished) work of art display contemplation linearity disintegrated

Hélio Oiticica, Caderno/Notebook, 1972.

existe em 72 algum pintor importante q haja *assumido o experimental* no canvas-moldura na aspiração mural ambiental espacial

não conheço

no brasil país sem memória mata-borrão das diluições muito se passou depois da fenomenal década 50 na 60: nada foi absorvido

crises dos problemas extremos da pintura nos avassalaram problemas-limite de sólida importância

não quero fazer história

quero falar de como bilaterais deram em núcleos penetráveis bólides

PARANGOLÉ meu programinha sem tempo descoberta do corpo proposição coletiva tudo em meio à indiferença dos artistas do dia

foi enjeitado rejeitado

em 72 PARANGOLÉ me dá alegria parece tão claro novo como parecem claros novos CONCRETOS de são paulo NÃO-OBJETO rio coisas-gente daqui dali esquecidos nos vai-e-vens das "artes"

is there any important painter in '72 who has *taken on the experimental* in the limits of the canvas frame in mural spatial environmental aspiration

i don't know [of one]

many things happened in brazil a country without memory blotter of dilutions after the 1950s into the 1960s decade: nothing had been absorbed

we were invaded by the crisis of the extreme problems of painting limit-problems of solid concerns

i don't want to make history

i want to talk about how bilaterals became nuclei penetrables bólides

PARANGOLÉ my timeless little program discovery of the body collective proposition all that side by side with the indifference of the artists of that day

it was despised rejected

in 72 PARANGOLÉ makes me happy seems so clear new as do São Paulo CONCRETISTS Rio NONOBJECT people-things forgotten in the comings and goings of the "arts"

artes q são mortos equívocos cineastas artistas poetas q envelheceram

ri melhor quem ri por último: competição de "criadores de obras"

pintura escultura arte (obra &tc.) hão de continuar na área competitiva (até bolsa de arte já temos) mas q têm a ver com *assumir o experimental*

talento potencial individuais são logo diluídos no dia-a-dia competitivo q estanca *o experimental*

brasil-babel q há de novo sob o novo

quem é inventor sente-se novo é novo metavanguarda ri do sério da série não tá na linha do bonde já passou

não me interessam talentos estou farto de querer achar o novo no vestido de novo

talentos q pintam desenham gravam CONSERVAM q não querem adiam evitam *o experimental*

o exercício experimental da liberdade* evocado por MÁRIO PEDROSA não consiste na "criação de obras" mas *na iniciativa de assumir o experimental

pintura passou a ser pet da burguesia conservadora

arts which are dead mistakes filmmakers artists poets grown hopelessly old

he who laughs last laughs best: competing "creators of works"

painting sculpture art (works and so on) will continue in the competitive area (we now have stock market of art) but what relation do they have to *taking on the experimental*

individual potential talents are soon diluted in the everyday competition which stops *the experimental*

brazil-babel what's new under the new

the inventor feels new is new metavanguard mocks the serious the series doesn't toe the line it has passed

I'm not interested in talents i'm fed up with trying to find the new in what is dressed up as new

talents dedicated to painting drawing engraving to CONSERVATION which do not aspire or rather delay avoid *the experimental*

the experimental exercise of freedom evoked by MÁRIO PEDROSA does not consist of "creating works" but *of the initiative to take on the experimental*

painting turned out to be the established bourgeoisie's pet

cachorro bombom e pintura tapete cortina ir ao museu à madison vernissages

o potencial-experimental gerado no brasil é o único anticolonial não-culturalista nos escombros híbridos da "arte brasileira"

tão CONCRETO quanto à sua exportabilidade

voltarão sempre argumentos obscuros dúvidas de autenticidade assuntos remordidos ignorância dos verdadeiros problemas (quais se o coma se estabeleceu no q está à margem do experimental)

GERTRUDE STEIN: Se um som produzido num crescendo de intensidade então pára quantas vezes poderá ser repetido.

***o experimental* não tem fronteiras pra si mesmo é a metacrítica da "produção de obras" dos artistas de produção**

***o experimental* assume o consumo sem ser consumismo indiferente à competição do eu-melhor-q-você das "artes"**

no brasil aspiração superficial do artista do dia q aspira galerias expor expor expor currículo estar em dia com o ecletismo mundano

DÉCIO PIGNATARI: A visão de estruturas conduz à antiarte e à vida; a visão de eventos (obras) conduz à arte e ao distanciamento da vida.

puppy bonbon and painting carpet drape go to the museum to madison art openings

the experimental-potential generated in brazil is the only anticolonial non-culturalism in the hybrid debris of "brazilian art"

as CONCRETE as its exportable

obscure arguments doubts regarding authenticity remorseful subjects will be quoted over and over ignorance of the real problems (everything outside the experimental is comatose)

GERTRUDE STEIN: If a sound is made which grows louder and the stops how many times may it be repeated.

the experimental has no boundaries it is the metacritique of the "production of works" by productive artists

the experimental takes on consumption without being consumerism indifferent to the I-am-better-than-you competition of the "arts"

in brazil superficial aspirations of the artist of the day who longs for galleries to exhibit exhibit exhibit résumé up to date with mundane eclecticism

DÉCIO PIGNATARI: The vision of structure leads to antiart and to life; the vision of events (works) leads to art and to detachment from life.

produção experimental tem espocado esparsamente no geral da brasileira em pouquíssimos casos é programa

artista brasileiro raramente tem programa são fracos talentos vulneráveis sem opinião

nem entendem porque OSWALD DE ANDRADE diz:
Serafim vai à janela e qual Narciso vê, no espelho das águas, o forte de Copacabana.

nem porque prefiro a caixa de *cable staples* às chatíssimas atividades artísticas

simpósios exposições ões ões coisas inventadas para dar lugar aos fracos talentos não-inventivos

YOKO ONO: Quanto à minha arte tenho a dizer: artistas não são criativos. Que mais se desejaria criar? Tudo já está aqui. Detesto artistas que dizem que sua arte é criativa. Chamo este tipo de arte de "peido". Esses artistas q constroem um pedaço de escultura
e o chamam de arte não passam de narcisistas... Criar não é tarefa do artista. Sua tarefa é a de mudar o valor das coisas.

todo mundo sabe q sol é sol

mas o problema não é só da pintura escultura arte produção de obras mas da representação

de todos os *re*

experimental production has popped up occasionally in brazil it doesn't often turn out to be a program

Brazilian artists seldom have a program they are weak vulnerable opinionless talents

nor do they understand why OSWALD DE ANDRADE says:
Seraphim goes to the window and, like Narcissus, he sees the fortress of Copacabana in the mirror of water.

nor why I prefer the box of cable staples to boring artistic activities

symposia exhibitions improvised activities to replace weak noninventive talents

YOKO ONO: As for my art, let me say this: artists are not creative. What more does one want to create? It's all here already. I hate the artists who think their art is creative. I call that kind of art "fart." These artists who make a big lump of sculpture and call it art are just narcissists... Creating is not the job of the artist. The job of the artist is to change the value of things.

everybody knows that sun is sun

but the problem concerns representation as well as painting sculpture art production of works

of all the *re*

não confundir *re*viver com retomar

⊟

arte brasileira parece condenada ao eterno revival de terceira categoria

o experimental pode retomar nunca *re*viver

invenção não se coaduna com imitação: simples mas é bom lembrar

MARSHALL MCLUHAN: De qualquer modo na arte experimental, exatas especificações da violência iminente são dadas às psiquês de cada um pelos seus próprios contra-irritantes ou tecnologia. Pois as partes de nós mesmos investidas em novas invenções são tentativas de contrapor ou neutralizar pressões coletivas ou irritações. Mas o contra-irritante em geral prova ser de maior dano que o irritante inicial, como um hábito de droga. E é aqui que o artista pode nos mostrar como "ir com o soco" em vez de "levá-lo na cara". Só podemos constatar que a história humana é um recorde de "levá-lo na cara". ... Enquanto adotarmos a atitude de Narciso de ver as extensões de nossos corpos como realmente *lá fora* e de verdade independente de nós, teremos que enfrentar todos os desafios tecnológicos com o escorregão tonto e o colapso de sempre.

JOHN CAGE: Objeções são frequentemente feitas por compositores ao uso do termo *experimental* para designação de suas obras, pois é tido como certo que experimentos são etapas que precedem medidas tomadas com determinação, e que essa determinação é a de

do not confuse *re*viving and retaking

⊟

brazilian art seems doomed to an eternal third rate revival

the experimental can retake but never *re*vive

invention cannot coexist with imitation: simple but never too late to remember

MARSHALL MCLUHAN: At any rate, in experimental art, men are given the exact specifications of coming violence to their own psyches from their own counter-irritants or technology. For those parts of ourselves that we thrust out in the form of new invention are attempts to counter or neutralize collective pressures and irritations. But the counter-irritant usually proves a greater plague than the initial irritant, like a drug habit. And it is here that the artist can show us how to "ride with the punch," instead of "taking it on the chin." It can only be repeated that human history is a record of "taking it on the chin." (...) As long as we adopt the Narcissus attitude of regarding the extensions of our own bodies as really out there and really independent of us, we will meet all technological challenges with the same sort of banana-skin pirouette and collapse.

JOHN CAGE: Objections are sometimes made by composers to the use of the *experimental* as descriptive of their works for it is claimed that any experiments that are made precede the steps that are finally taken with determination, and that this determination is knowing, having,

saber ter levado, se bem que de modo não-convencional, esses elementos considerados a uma ordenação específica. Essas objeções são claramente justificadas, mas só nos casos, como os da música serial contemporânea, em que permanece a razão de ser de se construir algo dentro dos limites, estrutura e expressão para as quais a atenção está focalizada. Enquanto que, de outro lado, a atenção se move para a observação e audição de muitas coisas ao mesmo tempo, incluindo as que são ambientais —tornase inclusiva em vez de exclusiva— sem a preocupação de criar estruturas compreensíveis, pode surgir (seríamos turistas), e então a palavra "experimental" é apropriada, não para ser entendida como descritiva de um ato a ser julgado posteriormente em termos de sucesso ou fracasso, mas como um ato cujo resultado é desconhecido. O que foi determinado?

em suma *o experimental* não é "arte experimental"

os fios soltos do experimental são energias q brotam para um número aberto de possibilidades

no brasil há fios soltos num campo de possibilidades: porque não explorá-los

Ésse texto foi especialmente escrito para Jorge Da Cunha Lima, destinado ao tabloide especial sobre a Semana de 22, *Domingo Ilustrado*.

Hélio Oiticica

in fact, a particular, if unconventional ordering of the elements used in view. These objections are clearly justifiable, but only where, as among contemporary evidences in serial music, it remains a question of making a thing upon the boundaries, stricture and expression of which attention is focused. Where, on the other hand, attention moves towards the observation and audition of many things at once, including those that are environmental—becomes, that is, inclusive rather than exclusive—no question of making, in the sense of forming understandable structures, can arise (one is tourist), and here the word "experimental" is apt, providing it is understood not as descriptive of an act to be judged later in terms of success or failure, but simply as of an act the outcome of which is unknown. What has been determined?

to sum up *the experimental* is not "experimental art"

the loose threads of the experimental are energies from which an open number of possibilities may spring

in brazil there are loose threads in a field of possibilities: why not exploit them

This text was specially written for Jorge Da Cunha Lima, to be published in a special feature on the "Week 22," *Domingo Ilustrado*.

ACHA, Juan, "El coloquio" en *Re-vista del arte y la arquitectura de Latino América de hoy*, vol. 2, núm. 7. Medellín, 1981.

ACOSTA CAULINEAU, Aramis, *El cine de animación del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). Evolución histórica y valoración estética de un producto cultural*. Valencia, 2007. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia.

ADORNO, Theodor W., *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*. Trad. de Joaquín Chamorro Mielke. Madrid, Taurus, 2001.

AITKEN, Ian, *Alberto Cavalcanti: realism, surrealism, and National Cinema*. Wiltshire, Flicks, 2000.

ALBERRO, Alexander y Blake Stimson, eds., *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge, The MIT Press, 1999.

ALEMANN, Marie Louise, "Ecos del Último Festival de Berlín", en *La Opinión*, 1 de junio, 1980, p. 15.

ÁLVAREZ, Santiago y Larry Morales, *Memorias para un reencuentro: Conversación con Santiago Álvarez*. La Habana, Unión, 2008.

AMARAL, Aracy, *et. al*., *Tarsila do Amaral*. Madrid, Fundación Juan March, 2009.

ANDRADE, Oswald de, *Escritos antropófagos*. Buenos Aires, Corregidor, 2008.

——, "Manifiesto antropófago", en *Manifiestos vanguardistas latinoamericanos*. Ed. de Claudia Apablaza. La Puebla de Cazalla, Ediciones Barataria, 2011.

ANDRADE, X. y Gabriela Zamorano, "Antropología visual en Latinoamérica", en Íconos: Revista de Ciencias Sociales, núm. 42. FLACSO, Quito, enero de 2012, pp. 11–16.

ANDRIES, André, *O Cinema de Humberto Mauro*. Rio de Janeiro, Funarte, 2001.

APABLAZA, Claudia, ed., *Manifiestos vanguardistas latinoamericanos*. Sevilla, Barataría, 2011.

ARAY, Edmundo, *Santiago Álvarez, cronista del tercer mundo*. Caracas, Cinemateca Nacional, 1983.

ARENS, William, *The Man-Eating Myth: Anthropology and Anthropophagy*. Oxford, Oxford University Press, 1979.

ARREDONDO, Isabel, "Entrevista a Carlos Zerpa: Súper 8, arte corporal y performance (I)", SituArte, núm. 13. Maracaibo, Facultad Experimental de Arte de la Universidad del Zulia, julio-diciembre, 2012.

——, "Entrevista con Carlos Zerpa: Performance para cine (II)" en *SituArte*, núm. 14. Maracaibo, Facultad Experimental de Arte de la Universidad del Zulia, enero-junio, 2013.

——, "Entrevista con Iván Oropeza: Hugo Márquez y el teatro de calle en la Caracas de los años ochenta", SituArte, núm. 19. Maracaibo, Facultad Experimental de Arte de la Universidad del Zulia, julio-diciembre, 2015.

——, "Los límites del espacio urbano y escénico: Imagen de Caracas" en *Tráfico Visual* [en línea]. Caracas, 7 de abril de 2016. <http://www.traficovisual.com/2016/04/07/los-limites-del-espacio-urbano-y-escenico-imagen-de-caracas/> [Consulta: enero, 2017.]

ARREDONDO, Isabel *et. al*., "El cine venezolano en Super 8 y el Tercer Cine", en *SituArte*, vol.4, núm. 6. Maracaibo, Facultad Experimental de Arte de la Universidad del Zulia, 2009.

ARTEAGA, Jorge, "Notas críticas", en *Publicación mensual del SODRE*. Montevideo, 1958.

BACCA, Ramón Illán, *Escribir en Barranquilla*. Barranquilla, Editorial Universidad del Norte, 1998.

BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio*. Trad. de Ernestina de Champourcín. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2012.

BARRERA-AGARWAL, María Helena, "La metrópolis como punto de partida", en *Eduardo Solá Franco: el teatro de los afectos*, Guayaquil, Museo Municipal de Guayaquil, 2010.

——, "Solá Franco y Disney", en *Eduardo Solá Franco: Hacia el centenario*, t. I, núm 25. Quito, Revista Nacional de Cultura, Letras, Artes y Ciencias del Ecuador, 2014, pp. 17-33.

BARTRA, Roger, *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano/ The Cage of Melancholy: Identity and Metamorphosis in the Mexican Character*. New Brunswick, Rutgers University Press, 1992.

BASUALDO, Carlos, ed., *Tropicália: A Revolution in Brazilian Culture*. São Paulo, Cosac Naify, 2005.

BELTING, Hans, *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*. Princeton, Princeton University Press, 2011.

BETTENDORF, Paulina y Agustina Pérez, *Tránsito de la mirada. Mujeres que hacen cine*. Buenos Aires, Bettendorf-Pérez Editoras, 2014.

BLEI, Irene, *Canadá. Cuadro a cuadro. Animadores y animadoras del National Film Board*. Buenos Aires, Wokowicz, 2014.

BLOEMHEUVEL, Marente, Giovanna Fossati, Jap Guldemond *et. al*., *Found Footage: Cinema Exposed*. Ámsterdam, Amsterdam University Press-EYE Film Institute Netherlands, 2012.

BOLAÑO, Roberto, *Los detectives salvajes*. Barcelona, Anagrama, 1998.

BONET, Eugeni, ed., *Desmontaje: Film, Video/Apropriación, Reciclaje*. Valencia, IVAM, 1993.

BORGES, Jorge Luis, *El Aleph*. Madrid, Alianza, 1971.

BRAKHAGE, Marilyn, "Some Notes on the Selection of Titles for 'By Brakhage: An Anthology, Volume Two'", en *By Brakhage: An Anthology, Volume Two*. Cuadernillo del DVD (The Criterion Collection, 2010).

BRAS, Luis R., *Formas de hacer cine animación*. Rosario, Dirección de publicaciones de la Universidad Nacional de Rosario, 1990.

BRAVO, Sergio, *Revista Ercilla*. Santiago, 14 de mayo de 1958.

BRESSANE, Júlio, "Da Fome, da Estética, do Amor", en Carlos Adriano y Bernardo Vorobow, eds., *Júlio Bressane /Cinepoética*. São Paulo, Massao Ohno, 1995.

——, *Alguns*. Río de Janeiro, Imago, 1996.

BRICEÑO, Víctor *et. al*., "Pedro Chaskel: Entre el pasado y el presente", en *Revista Enfoque*. Santiago, núm. 11, abril 1989, p. 16-19.

BRITTO, Jomard Muniz de, "Vanguarda: um tigre de papel? Superoito: uma onça de celulóide?", en *Registros do Passado no Presente*. Ed. de Gilda Maria Whitaker Verri. Recife, Bagaço, 2008.

BURTON, Julianne, *Cinema and Social Change in Latin America-Conversations with Filmmakers*. Austin, University of Texas Press, 1999.

CACCIARI, Massimo, *A cidade*. Barcelona, Gustavo Gili, 2010.

CALDINI, Claudio, "Una nueva etapa en la historia del cine", en *Guía Heraldo '78. Cine y cine publicitario*, t. I. Ed. de Marisa Grieben y Luis Ángel Bellaba. Buenos Aires, A-Mon-Pul Producciones Publicitarias y Editora, 1978, p. 370.

CAMPER, Fred, "The Qualities of Eight", en *Cinematograph. Big as Life an American History of 8mm Film*, vol. 6. Ed. de Albert Kilchesty. San Francisco, San Francisco Cinematheque/Museum of Modern Art, 1998.

CAMPOS, Augusto de y Haroldo de Campos, *ReVisão de Sousândrade*. São Paulo, Perspectiva, 2002.

CARBALLAS, Mónica. (8 de octubre de 2009). "Laberinto de visibilidad, audiovisual experimental y dictaduras" [entrada de blog], en *El devenir de las piedras. Archivo Claudio Caldini* [blog]. Recuperado de: <http://eldevenirdelaspiedras.blogspot.co.il/2009/10/trienal-de-chile.html>

CARBONE, Giancarlo, *El cine en el Perú. El cortometraje: 1972-1992*. Lima, Fondo Editorial Universidad de Lima, 2007.

CARDENAL, Ernesto, *Oración por Marilyn Monroe y otros poemas*. Medellín, Ediciones la Tertulia, 1965.

CASTILLO MIER, Ariel, "Las crónicas sobre el Grupo de Barranquilla de Alfonso Fuenmayor: veinticinco años después", en *Huellas. Revista de la Universidad del Norte*, núms. 63, 64, 65, 66 (vol. cuádruple). Barranquilla, Uninorte, 2001-2002.

CHANAN, Michael, *Santiago Álvarez*. Londres, British Film Institute, 1980.

——, *The Cuban Image*. Londres, British Film Institute, 1985.

——, "Documentary film: Latin America", en *Encyclopedia of the Documentary Film*. Nueva York, Routledge, 2005.

COBB, Ben, *Anarchy and Alchemy: The Films of Alejandro Jodorowsky*. Londres, Creation Books, 2007.

COLINA, José de la, "El cinito ha muerto, ¡Viva el cine!", en *El Heraldo de México*. México, 29 de agosto de 1971.

COLLAZOS, Óscar, ed., *Los vanguardismos en América Latina*. Barcelona, Peninsular, 1977.

CONCARI, Héctor, Mario Handler. *Retrato de un caminante*. Montevideo, Trilce, 2012.

CONDURU, Roberto, "Metaesquema, metaforma, metaobra", en *17° Encontro Nacional da ANPAP*, Florianópolis, 2008.

COVARRUBIAS, Miguel, *Islands of Bali*. Boston, Periplus Editions, 1999 [1946].

D'AMICO, Margarita, "De la realidad ancestral a la virtualidad contemporánea. Performance art: la revancha del cuerpo creador" en *Baciyelmo*, núm. 2. Caracas, UCAB, 2007.

D'ORS, Eugenio, *Mis ciudades*. Madrid, Libertarias, 1990.

DEBROISE, Olivier, ed., *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997*. México, UNAM-Turner, 2007.

DENEGRI, Andrés, "El grupo Goethe. Epicentro del cine experimental argentino", en Jorge La Ferla y Sofía Reynal, comps., *Territorios audiovisuales*. Buenos Aires, Libraria, 2012.

—— y Pablo Marín, *Dialéctica en suspenso: Argentine Experimental Film & Video*. Ed. de Leandro Villaro. Nueva York, Antennae, 2011.

DESCALZI, Ricardo, "Notas sobe la obra pictórica y teatral de Solá Franco", en *Eduardo Solá Franco: Hacia el centenario*, t. II. Quito, Revista Nacional de Cultura, Letras, Artes y Ciencias del Ecuador, 2014, p. 96.

DI MAURO, André, *Humberto Mauro, O pai do cinema brasileiro*. Río de Janeiro, Idéias, 1997.

DORFMAN, Ariel, "Beyond Satan and a Siesta: A Preface", en *Reviewing Histories: Selections from New Latin American Cinema*. Ed. de Coco Fusco. Buffalo, Hallwalls, 1987.

DOUGLAS, María Eulalia, *Catálogo del cine cubano 1897-1960*. La Habana, ICAIC, 2008.

DUNN, Christopher, *Brutality Garden: Tropicalia and the Emergence of a Brazilian Counterculture*. Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2001.

DUQUE, Luis Ángel, "Espacio Alterno, Galería de Arte Nacional" en *Autorretrato: El artista como sujeto/objeto del arte* [VI Festival Internacional de Teatro]. Cat. de Exp. Caracas, Galería de Arte Nacional, 1983.

ELENA, Alberto y Marina Díaz López, *The Cinema of Latin America*. London, Wallflower, 2006, p. 17.

ELHAIK, Tarek, "Mutual Intrusions: Metálogo con Roger Bartra", en *Revista de Antropología Social*, vol. 18. Madrid, Universidad Complutense, otoño de 2008, pp. 45–64.

I Encuentro franco-chileno de video-arte. Catálogo. Santiago, noviembre de 1981. Disponible en: <http://www.ccplm.cl/sitio/encuentros-franco-chileno-de-video-arte/>

II Encuentro Franco Chileno. Catálogo. Santiago, noviembre de 1982. Disponible en: <http://www.ccplm.cl/sitio/encuentros- franco-chileno-de-video-arte/>

ESTRADA, Pilar y Rodolfo Kronfle Chambers, *Eduardo Solá Franco: el teatro de los afectos*. Guayaquil, Museo Municipal de Guayaquil, 2010.

FARAGO, Claire, ed., *Reframing the Renaissance: Visual Culture in Europe and Latin America*, 1450–1650. New Haven, Yale University Press, 1995.

FAVARETTO, Celso Fernando, *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo, Edusp, 1992.

FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto, *Calibán: apuntes sobre la cultura en nuestra América*. San Juan, Callejón, 2003 [1971].

Festival de Cine Documental y Experimental del SODRE. Catálogo. SODRE, Montevideo, 1956-1965.

Festival do Cinema de Animação. Catálogo. São Paulo, Museo de Arte Moderno de São Paulo, 1962.

VI Festival de Cine y Derechos Humanos. Catálogo. Sucre, 2010.

FIORILLO, Heriberto, *La Cueva: Crónicas del Grupo de Barranquilla*. Barranquilla, Editorial Heriberto Fiorillo, 2002.

FOSTER, Hal, "An Archival Impulse", *October*, núm. 110. The MIT Press, otoño, 2004.

FOWLER, Víctor, "A propósito de la exposición de Kiki Álvarez en Fast Forward III" [en línea]. *Miradas* [revista digital], Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, diciembre de 2006. El sitio no estaba disponible hasta la fecha de publicación de este libro.

FUSCO, Coco, ed., *Corpus Delecti: Performance Art of the Americas*. Londres, Routledge, 2000.

GARCÍA LÓPEZ, Sonia y Laura Gómez Vaquero, *Piedra, papel y tijera: el collage en el cine documental*. Madrid, Ocho y medio, 2009.

García Márquez, Gabriel, *Vivir para Contarla*. Bogotá, Diana, 2002.

GIUNTA, Andrea, "Adiós a la periferia. Vanguardias y neovanguardias en el arte de América Latina", en *La invención concreta*. Madrid, Turner, 2013.

——, "Narcisa Hirsch. Retratos", en *Alter/nativaws. Revista de Estudios Culturales Latinoamericanos* [en línea]. The Ohio State University, 2013. <http://alternativas.osu.edu/es/issues/autumn-2013/debates/giunta.html>

GODDARD, Michael, *The Cinema of Raúl Ruiz: Impossible Cartographies*. Londres/Nueva York, Wallflower Press, 2013.

GODDARD, Michael, *The Cinema of Raúl Ruiz: Impossible Cartographies*. Nueva York, Columbia University Press, 2013.

GODOY, Mauricio, *180° gira mi cámara. El documental autobiográfico en el Perú*. Lima, Departamento Académico de Comunicaciones-PUCP, 2013.

GOLDBERG, RoseLee, *Performance: Live Art Since 1960*. Nueva York, Harry N. Abrams Publishers, 1998.

GONZÁLEZ CASANOVA, Manuel, ¿Qué es un cine-club? México, UNAM, 1962.

GONZÁLEZ, Flavia, *Identidad-Identidades. Un análisis desde México del fenómeno artístico contemporáneo (1985-1995)*. México, 2006. Tesis de doctorado, UNAM.

GONZÁLEZ, Rita y Jesse Lerner, *Mexperimental Cinema/Cine Mexperimental*. Santa Monica, Smart Art Press, 1997.

GRIERSON, John, *Grierson on documentary*. Berkeley, University of California Press, 1966.

GRIMBERG, Salomon *et. al.*, *Adolfo Best Maugard: La espiral del arte*. México, Museo del Palacio de Bellas Artes, 2016.

GRUZINSKI, Serge, *Images at War: Mexico From Columbus to Blade Runner (1492–2019)*. Trad. de Heather MacLean. Durham, Duke University Press, 2001.

GUEVARA, Alfredo, *Revolución es lucidez*. La Habana, Ediciones ICAIC, 1998.

GUMUCIO DAGRON, Alfonso, *El cine de los trabajadores*. Managua, Central Sandinista de Trabajadores (CST), 1981.

GUNNING, Tom, "Towards a Minor Cinema", en *Motion Picture*, vol. 3, núms. 1-2, invierno 1989-1990, pp. 2-4.

GUZMÁN, Rubén, "Inscripciones de vida. El cine de Narcisa Hirsch", en *Imagofagia*, núm 9. Buenos Aires, Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, abril 2014.

Hélio Oiticica. Cat. de Exp. París, Jeu de Paume, 1992.

HERMANSON MEISTER, Sarah, "What the Eye Does Not See: The Photographic Vision of Horacio Coppola," in *From Bauhaus to Buenos Aires: Grete Stern and Horacio Coppola*. Nueva York, Museum of Modern Art, 2015, p. 120.

HERNÁNDEZ, Mauricio, "Velocidad: Teo Hernández", en *Lumière* [en línea]. Barcelona. Disponible en: <http://www.elumiere.net/especiales/teo/teomauricio.php>

HERRERA, J. Manuel L., *Nicolás Guillén Landrián en 3-D*. Miami, Brouwer & Brouwer, 2014.

HINTZ, Eugenio, comp., *Historia y filmografía del cine uruguayo*. Montevideo, Banda Oriental, 1988.

INSTITUTO Torcuato Di Tella, *New American Cinema*. Buenos Aires, Centro de Experimentación Audiovisual y Departamento de Diseño Gráfico del Instituto Torcuato Di Tella, 1965.

ITURRALDE, Víctor, *El ojo oye, el oído ve. Vida, obra y técnica de Norman McLaren: un genio del cine*. Cat. de Exp. Buenos Aires, Embajada de Canadá, 1981.

JAMES, David E., "Film Diary/Diary Film", en *To Free the Cinema: Jonas Mekas and the New York Underground*. Nueva Jersey, Princeton University Press, 1992.

JÁUREGUI, Carlos A., *Canibalia: Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, 2da ed. revisada. Madrid–Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2008.

JONES, Amelia, *Body Art/Performing the subject*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998.

KELDJIAN, Julieta, "Superochistas", en *Dixit*. Uruguay, Universidad Católica del Uruguay, 17 de octubre, 2012.

KOOLHAAS, Rem, *Nova York delirante*. São Paulo, Cosac Naify, 2008.

KRONFLE CHAMBERS, Rodolfo, "Eduardo Solá Franco, simbolismo y enmascaramiento", en *Alma mía, simbolismo y modernismo Ecuador 1900-1930*. Quito, Museo de la Ciudad-Centro Cultural Metropolitano, 2013.

——, *Diarios Ilustrados de Eduardo Solá Franco 1935-1988*. Guayaquil, EACHEVE, 2015.

LA FERLA, Jorge, comp., *Historia crítica del video argentino*. Buenos Aires, Fundación Telefónica, 2008.

LEDGARD, R., "Miss Universo en el Perú", en *Hablemos de Cine*, núm. 77. Lima, marzo de 1984, p. 34.

LIST ARZUBIDE, Germán, "Cinemático" en *El estridentismo o una literatura de la estrategia*. Ed. de Luis Mario Schneider. México, Conaculta, 1997, p. 411.

LONGONI, Ana y Mariano Mestman, *Del Di Tella a Tucumán Arde: vanguardia artística y política en el '68 argentino*. Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 2000.

MACDONALD, Scott, *A Critical Cinema 3. Interviews with Independent Filmmakers*. BerkeleyLos Ángeles, University of California Press, 1998.

MACHADO, Arlindo, "Pioneros del video y del cine experimental en América Latina" en *Cine y Video Experimental en Colombia* [en línea]. Bogotá, Biblioteca Nacional de Colombia. <http://www.bibliotecanacional.gov.co/content/arlindo-machado>. [Consulta: 17 de marzo, 2015.]

MACHADO, Arlindo *et. al.*, *Visionarios. Audiovisual en Latinoamérica*. Cat. de Exp. São Paulo, Instituto Itaú Cultural, 2008.

MACHADO, Jr., Rubens, "Brésil: Les ombres oubliées d'un cinéma inassouvi", en *L'Armateur*, núm. 3. París, Association Ploum Ploum Tralala, 1992.

—, *Marginália 70: O experimentalismo no Super 8 Brasileiro*. São Paulo, Itaú Cultural, 2001.

MAJOR, R. H., *Christopher Columbus: Four Voyages to the New World, Letters and Selected Documents*. Nueva York, Corinth Books, 1961.

MALDONADO, Tomás, *Escritos Preulmianos*. Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1997.

MAPLES ARCE, Manuel, *Urbe: Super-poema Bolchevique en 5 cantos*. México, Andrés Botas e hijo, 1924, s.p.

MARCHESI, Aldo, *El Uruguay inventado*. Montevideo, Trilce, 2001.

MARCOCI, Roxana y Sarah Hermanson Meister, *From Bauhaus to Buenos Aires: Grete Stern and Horacio Coppola*. Nueva York, Museum of Modern Art, 2015.

MARÍN, Pablo, "De una fragilidad indestructible. Notas sobre la estructura del cine experimental argentino", en *Dialéctica en suspenso: cine y video experimental argentino*. Cuadernillo que acompaña el DVD. Nueva York, Antennae Collection, 2011.

—— y Agustín Masaedo, eds., *Caro diario. Diario del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata*. Buenos Aires, Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 20 de noviembre de 2013.

MARISY, Luisa, "¿Cine experimental en Cuba?", texto curatorial de *Fast-Forward* (2006).

MC CLENNEN, S., "The Theory and Practice of the Peruvian Grupo Chaski", en *Jump Cut. A Review of Contemporary Media* [en línea]. [Consulta: 18 julio 2011]. Disponible en: <http://www.ejumpcut.org/archive/jc50.2008/Chaski/index.html>

MEKAS, Jonas, *Movie Journal. The Rise of a New American Cinema, 1959-1971*. Nueva York, Collier Books, 1972.

MÉRIDA, Carlos, "Fotografía y Cinematógrafo Emilio Amero", en *Revista de revistas: el semanario nacional*, vol. 22, núm. 1178. México, diciembre, 1932, s.p.

MONCAYO, María Belén, ed., *Ecuador: 100 artistas del audiovisual experimental: 1929-2011*. Quito, Asociación Archivo Nuevos Medios Ecuador, 2011.

MOREIRAS, Alberto, *The Exhaustion of Difference: The Politics of Latin American Cultural Studies*. Durham, Duke University Press, 2001.

MORENO, Antônio, *A experiência brasileira no cinema de animação*. Río de Janeiro, Artenova, 1978.

MOSQUERA, Gerardo y Laura González, *Manuel Álvarez Bravo*. Cat. de Exp. Jeu de Paume/Mapfre, 2012.

MOUESCA, Jacqueline, *El documental chileno*. Santiago de Chile, LOM, 2005.

—— y Carlos Orellana, *Breve historia del cine chileno*. Santiago de Chile, LOM, 2012.

MOURE, Gloria, ed., *Ana Mendieta*. Barcelona, Polígrafa, 1996.

NAVES, Rodrigo, *A forma difícil*. São Paulo, Ática, 1996.

——, *O vento e o moinho*. São Paulo, Companhia das letras, 2007.

NEDJAR, Michel, *Téo Hernandez: Trois goutetes de mazcal dans une coupe de champagne*. París, Centre Georges Pompidou, 1997.

NICOLAYEVSKY, Ricardo, *300 Aforismos de Ricardo Nicolayevsky*. México, Quimera, 2010.

NORIEGA, Chon A., "Against the Archive: Rafael Montañez Ortiz's Deconstructivist Cinema", en *Afterall*, verano. Nueva York, 2009.

OITICICA, Hélio, "Brasil diarréia", en *Hélio Oitica. Encontros*. Ed. de Ingrid Vieira, Cesar Oiticica Filho, Sérgio Cohn. Río de Janeiro, Azougue Press, 2009, pp. 116-117.

——, "Experimentar o Experimental", en *Arte em Revista*, año 3, núm. 5. São Paulo, CEAC-Kairós, 1981, pp. 50-52.

——, *Hélio Oiticica*. Ed. de Sara Schultz. México, Alias, 2009.

OLEA, Héctor y Melina Kervandjian, eds., *Resisting Categories: Latin American and/or Latino?* Houston, Museum of Fine Arts, 2012.

ORTEGA, Damian *et. al*., *La fórmula secreta: Rubén Gámez*. México, Alias, 2014.

ORTEGA, M., "Una (nueva) cartografía del documental latinoamericano", en *Revista Cine Documental* [en línea], núm. 4. [Consulta: 1 septiembre 2011]. Disponible en: <http://revista.cinedocumental.com.ar/4/articulos_04.html>.

OSORIO T, Nelson, ed., *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguadia literaria histoanoamericana*. Caracas, Ayacucho, 1988.

PALACIOS, Inocente, Adriano González León y Cesar Rennert, "Imagen de Caracas", en *The TDR: Drama Review*, vol. 14, núm. 2. The MIT Press, invierno, 1970, pp. 130-137.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio, *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2003.

PARTIDA TAYZAN, Armando, *Raúl Kamffer: soñador del cine de autor*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

PEÑA, Rolando, "Vida, pasión y resurrección de la performance", en *Baciyelmo*, núm. 2. Caracas, UCAB, 2007.

PÉO, Sérgio, "O superoito como um instrumento de linguagem", en *Revista de Cultura Vozes*, año 72, vol. LXXII, núm. 6. Petrópolis, agosto 1978, pp. 31-34.

PEREIRA DE MELLO, Saulo, *Limite: Filme de Mário Peixoto*. Rio de Janeiro, Fundação Nacional de Arte do Ministério de Educação e Cultura, 1979.

PERNA, Claudio, *Arte social: Claudio Perna*. Caracas, Galería de Arte Nacional, 2004.

PETERSON, James, "Making Sense of Found Footage", en *Found Footage Film*. Ed. de Cecilia Hausheer y Chirstoph Settele. Lucerna, Viper Festival, 1992.

PHELAN, Andrew L., ed., *Río sin tacto: The Story of the 1928 Emilio Amero-Gilberto Owen Collaboration*. Norman, Quail Creek, 2008.

RAMÍREZ, Mari Carmen y Héctor Olea, eds., *Inverted Utopias: Avant-Garde Art in Latin America*. New Haven/Londres, Yale University Press/Museum of Fine Arts Houston, 2004.

RAMÍREZ, Mari Carmen *et. al*., *Hélio Oiticica: The Body of Color*. Londres, Tate, 2007.

RAMOS, María Elena, "Una aproximación al cuerpo de la performance en Venezuela", en *Baciyelmo*, núm. 2. Caracas, UCAB, 2007.

——, ed., *Acciones frente a la Plaza: reseñas y documentos de siete eventos para una nueva lógica del arte venezolano*. Caracas, Fundarte, 1995.

RANGEL, Gabriela y Deborah Cullen, eds. Arte no es Vida: Actions by Artists of the Americas 1960-2000. Ed. bil. Nueva York, El Museo del Barrio, 2008.

RASHKIN, Elissa J., "El agrarismo y la modernidad rural en Veracruz: La mirada fotográfica de Atanasio D. Vázquez (1925-1930)", en *Dimensión antropológica*, año 21, vol. 61. Mayo-agosto, 2014, pp. 141-160.

RED Conceptualismos del Sur, *Perder la forma humana: Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012.

Revista del Tercer Festival Internacional de Cine Documental y Experimental. Servicio Oficial de Difusión, Radiotelevisión y Espectáculos (SODRE), Uruguay, 1958.

REYES, Aurelio de los, "The Silent Cinema", en Paulo Antonio Paranaguá, ed., *Mexican Cinema*. Londres, BFI, 1995.

REYES, Dean Luis, "Entrevista a Juan Carlos Cremata", en *Cine Cubano*, núm. 152. La Habana, ICAIC, abril-junio, 2001.

RICHARD, Nelly, "Periferias culturales y descentramientos posmodernos (marginalidad latinoamericana y recompaginación de los márgenes)", en *Punto de vista*, XVI, núm. 40. Buenos Aires, 1990, p. 5. Disponible en: <http://www.bazaramericano.com/media/punto/coleccion/revistasPDF/40.pdf>

ROCHA, Glauber, "History of Cinema Novo", en *New Latin American Cinema*, vol. 2. Ed. de Michael T. Martin. Detroit, Wayne State University, 1997, p. 290.

ROCHA, Glauber, *Revolução do Cinema Novo*. Río de Janeiro, Alhambra-Embrafilme, 1981.

RODÓ, José Enrique, *Ariel*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1942 [1900].

RODRÍGUEZ JÁUREGUI, Pablo, "Rosario-Montreal-Rosario. El recorrido de Luis R. Bras", en *Film*, núm. 16, octubre/noviembre. Buenos Aires, 1995.

RODRÍGUEZ, Israel, "Un cine de autor para México", en *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952-1967*. México, UNAM-Turner, 2014.

RODRÍGUEZ, José Antonio y Alberto Tovalín Ahumada, eds., *Nacho López: Ideas y visualidad*. México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2012.

ROLNIK, Suely, *Cartografia sentimental: Transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo, Estação Liberdade, 1989.

ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim y Llorenç Soler de los Mártires, *Historia crítica y documentada del cine independiente en España, 1955-1975*. Barcelona, Editorial Laertes, 2006.

RUFFINELLI, J., "Documental político en América Latina: un largo y un corto camino a casa (década de 1990 y comienzos del siglo XXI)", en J. Cerdán y C. Torreiro, eds. *Documental y vanguardia*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2005.

RUIZ, Raúl, *The Poetics of Cinema*, 2tt. París, Dis Voir, 1995 y 2007.

RUSSELL, Catherine, *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*. Durham/Londres, Duke University Press, 1999.

RUSSETT, Robert y Cecile Starr, eds., *Experimental Animation: Origins of a New Art*. 2 ed. Nueva York, Da Capo Press, 1976.

SADOUL, Georges, *Dictionary of Film Makers*. Trad. y ed. de Peter Morris. Berkeley, University of California Press, 1972.

SALAZKINA, Masha, "Moscow-Rome-Havana: A Film-Theory Road Map", en *October*, núm. 139, invierno. The MIT Press, 2012.

SALINAS MUÑOZ, Claudio y Hans Stange Marcus, *Historia del cine experimental de la Universidad de Chile 1957-1973*. Santiago, Uqbar, 2007.

SÁNCHEZ-H., José, *The Art and Politics of Bolivian Cinema*. Lanham, Scarecrow Press, 1999.

SANJINÉS, Jorge, "Les mystères de l'acte créateur", en *Cinémas d'Amérique Latine*, núm 3. Toulouse, Presses Universitaires du Midi, 1995.

——, y Grupo Ukamau, Teoría y práctica de un cine junto al pueblo. México, Siglo XXI, 1979.

SCHLICHT, Esther y Max Hollein, eds., *Zelluloid. Cameraless Film*. Cat. de Exp. Fráncfort, Schirn Kunsthalle, 2010.

SCHNEIDER, Arnd y Caterina Pasqualino, eds., *Experimental Film and Anthropology*. Londres, Bloomsbury Publishers, 2014.

SCHROEDER RODRÍGUEZ, Paul A., "La primera vanguardia del cine latino-americano," en *Cine mudo latino-americano: Inicios, nación, vanguardia y transición*. Ed. de Aurelio de los Reyes y David M. J. Wood. México, Instituto de Investigaciones Estéticas/ Universidad Nacional Autónoma de México, 2015, pp. 209-232.

——, *Latin American Cinema: A Comparative History*. Berkeley, University of California Press, 2016.

SCHWARTZ, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas*. México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

SCHWARTZ, Jorge *et. al*., *Brasil: De la antropofagia a Brasilia, 1920-1950*. Valencia, IVAM Centre Julio González, 2000.

SITNEY, P. Adams, *Visionary Film: The American Avant-garde*. Oxford, Oxford University Press, 1979.

——, "The Cinematic Gaze of Joseph Cornell" en *Joseph Cornell*. Nueva York, Museum of Modern Art, 1980.

SMALL, Irene, *Hélio Oiticica: Folding the Frame*. Chicago: University of Chicago Press, 2016.

SOLÁ FRANCO, Eduardo, *Desde lejanas playas*. Santiago de Chile, Ediciones Unicornio, 1993.

——, *Diario de mis viajes por el mundo*. Quito, Banco Central del Ecuador, 1996.

——, Eduardo, *Al pasar*. Guayaquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión-Núcleo del Guayas, 2008.

SOUSÂNDRADE, Joaquim de, "The Wall Street Inferno (from O Guesa Errante)", en *Poems for the millennium*, vol. 3. Ed. de Jerome Rothenberg y Jeffrey Robinson. Berkeley, University of California Press, 2009.

TAYLOR, Diana, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham, Duke University Press, 2003.

TENORIO TRILLO, Mauricio, *Latin America: The Allure and Power of an Idea*. Chicago, University of Chicago Press, 2017.

Teo Hernández. Tres gotas de mezcal en una copa de champaña. México, Conaculta, 1999 (Cuadernos de la Cineteca Nacional, 11).

THOMKINS, Cynthia, *Experimental Latin American Cinema: History and Aesthetics*. Austin, University of Texas, 2013.

TORRES, Alejandra, comp., *Narcisa Hirsch. Catálogo*. Casa Nacional del Bicentenario, Buenos Aires, 2012.

TRUJILLO, Teresa, *Cuerpo a cuerpo. Reflexiones de una artista*. Montevideo, Trilce, 2011.

UNRUH, Vicky, *Latin American Vanguards: The Art of Contentious Encounters*. Berkeley, University of California Press, 1994.

VALDIVIA, José Antonio, *Testigo de la realidad. Jorge Ruiz, memorias del cine documental boliviano*. La Paz, Cinemateca Boliviana, 1997.

VALERA, Analisse, *Diego Rísquez*. Caracas, Cinemateca Nacional de Venezuela, 2005.

VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro, *El cine súper 8 en México, 1970-1989*. México, Filmoteca de la UNAM, 2012.

VEGA ALFARO, Eduardo de la, "Álvarez Bravo, cinefotógrafo", en *Luna Córnea*, núm 24. México, Conaculta, 2002, pp. 80-89.

——, *La difusión e influencia del cine vanguardista soviético en México*. México, Cineteca Nacional, 2013.

VÉLEZ, Marta Lucía, *Cine y Video Experimental en Colombia* [en línea]. Bogotá, Biblioteca Nacional de Colombia. <http://www.bibliotecanacional.gov.co/content/cine-experimental>. [Consulta: julio, 2015.]

VERANI, Hugo, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica: Manifestos, proclamas y otros escritos*. Roma, Bulzoni, 1986.

VIVAS, Fernando, "Aproximación al territorio de la no ficción", en *Caretas* [en línea], versión 2.0. [Consulta: 4 de julio, 2011] Disponible en: <http://www.caretas.com.pe/2000/1629/secciones/cultural.phtml>.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo, *Cannibal Metaphysics*. Ed. y trad. de Peter Skafish. Minneapolis, Univocal, 2014.

—— y Marcio Goldman, "An Introduction to Post-Social Anthropology: Networks, Multiplicities, and Symmetrizations". Trad. de Ashley Lebner, vol. 2, núm. 1, en *Hau: Journal of Ethnographic Theory* [en línea], 2012, pp. 421–436. Disponible en: <https://www.haujournal.org/index.php/hau/article/view/hau2.1.018/116>

WALLERSTEIN, Immanuel, "Os Estados Unidos e o mundo: as Torres Gêmeas como metáfora", en *Estudos Avançados*, vol. 16, núm. 46. São Paulo, IEA-USP, 2002.

WEES, William C., *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Films*. Nueva York, Anthology Film Archives, 1993.

WEINRICHTER, Antonio, *Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental*. Pamplona, Gobierno de Navarra-Punto de Vista, 2009.

YOUNGBLOOD, Gene, *Cine expandido*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2012.

ZERPA, Carlos, *Envena: lo que vi, lo que escuché, lo que viví, lo que rozó mi piel*. Mérida, Universidad de los Andes, 2009.

ZIMMERMAN, Patricia, *Reel Families: A Social History of Amateur Film*. Bloomington/Indianápolis, Indiana University Press, 1995.

ZINMAN, Gregory, "Eradicating the Psychic Space Between Eye and Ear: Synthetic Film Sound's Challenge to the Index", en *Animation: An Interdisciplinary Journal*, núm. 20. California, Sage Publications, 2012.

Light: English
Italics: Both languages
Bold: Spanish/Portuguese
#n: This indicates that the reference is in an endnote

A

Abel, Laura, 254, **257**
Adorno, Theodor, 174, **175**
Agrippino de Paula, José, 357, **358**
Agrupación Pro Cine Ariguanabense (APCA), **31**, **143**, **145**
Alemann, Marie Louise, 14, **15**, 16, **17**, 178, **179**, *204-210*, **211**, **253**, 254, *256*, **257**
Allende, Salvador, 280, **281**
Alliata, Fabrizio, 226, **227**,
Almendros, Néstor, 146, **147**
Alom, Juan Carlos, 16, 18, **19**, 122, **123**, 150, **153**, 158, *160*, **161**, 162, **163**
Álvarez Bravo, Lola, 14, **15**
Álvarez Bravo, Manuel, 4, **9**, 10, **11**, **13**, 14, **15**, 32, **33**, 34, **35**, 44, **47**
Álvarez, Enrique Kiki, 154, **155**
Álvarez, Santiago, 4, **5**, **115**, 116, 124, **125**, 144, **145**, **149**, 150, 252, **253**
Amero, Emilio, 10, **11**, **13**
Ampuero, Sergio, *273*
Anger, Kenneth, 326, **327**
Annichini, Gianfranco, 16, **19**, *297-99*
Antonioni, Michelangelo, 224, **225**
Aravena, Claudia, 254, **257**
Ariguanabo Pro-Cinema Group, 30, 142, 144
Arocha, Luis Ernesto, 318, **321**, **325**, 326, **327**, 328, *330*, **331**, 332, **333**, 334
Arredondo, Isabel, 12, **13**, 16, **19**, 20, **21**, 82, **83**
Artaud, Antonin, *167*
Auerbach, Walter, 10, **11**

B

Bacall, Lauren, 114, **115**
Bachelard, Gaston, 172, **173**, 186, **187**
Badaud, Gaël, 36, **39**
Balmaceda, Fernando, *273*
Barboza, Diego, **87**, 88, **97**, 98
Barea, María, *301*
Barreto, Fernando, *301*
Barriga, Cecilia, **115**, 116
Bártok, Béla, 148, **149**
Bat Yosef, Myriam, 252, **253**
Batista, Fulgencio, 142, **143**
Beatles, The, **113**, 114, **121**, 122, 156, **157**
Becerra, Gustavo, *235*
Belaúnde Terry, Fernando, *302*
Beltrán, Lola, 40, **43**
Benacerraf, Margot, **19**, 20
Bergala, Alain, 84, **85**
Bergman, Ingrid, 284, **287**
Best Maugard, Alfonso, 4, **9**
Birri, Fernando, 20, **21**
Blanco Uribe, Alejandro, **84**, 85, **97**, 98
Blanco, Juan, 142, **143**
Bogart, Humphrey, 144, **145**
Bolaño, Roberto, 4, **5**
Bolívar, Simón, 16, **19**, 84, **85**, 88, *89-90*, **91**, 94, **97**, 98, **99**
Bolocco, Cecilia, 116, **119**
Borges, Jacobo, 16, **19**, 20, **21**, 86, **87**
Borges, Jorge Luis, 2, **5**, 180, **183**, 184, **185**, 280, **281**, 282, **283**
Boscán, Álvaro, 16, **19**
Bosch, Juan, 12, **13**
Bottia, Pacho, **325**, 326
Brakhage, Stan, **19**, 20, 174, **175**, 186, **187**, 326, **327**, 328
Bras, Luis Ricardo, 64, **65**, 66, **67**, 68, **69**, 70, *73*
Braucourt, Guy, 105, **107**
Bravo, Roberto, 16, **19**, *233*
Bravo, Sergio, *234-35*, 242, **243**, *271-72*
Brazzi, Rossano, 226, **227**
Bressane, Júlio, 20, **21**, 346, **347**, **351**, 352
Bresson, Robert, 326, **327**
Browning, Tod, **327**, 328
Brugnoli, Paulina, *273*
Brumlik, Ana, 16, **19**
Bruscky, Paulo, 346, **347**, 362, **363**
Brussels International Festival of Experimental Film, 235
Bunster, Álvaro, *272-73*
Bursztyn, Feliza, 328, **331**
Byrón, Silvestre 14, **17**, 178, **179**, *190*, *193-94*, 254, **257**

C

Cabrera, Sabá, 146, **147**
Cadet, Víctor, **91**, 92, *95*
Cage, John, *388*
Caillette, Danielle, 16, **17**
Caldini, Claudio, 12, 14, **15**, 28, **29**, 32, **33**, *166-67*, 172, **173**, **179**, 180, *181*, **183**, 188, **189**, 254, **257**
Caldwell, Erskine, 318, **321**
Callas, Maria, **225**, 226
Calvet, Eduardo, **75**, 76
Calvo, Máximo, **331**, 332
Camiruaga, Gloria, 258, **259**
Campbell, Virginia, 220, **223**, 226, **227**
Camper, Fred, 176, **177**, 180, **183**, 186, **187**
Campomanes, Antonio, 36, **39**
Candeias, Ozualdo, 20, **21**, *360*, **361**, *362*
Cánovas, Eduardo, *134*
Caracas Festival of New Super 8 Cinema, 84, 98
Cardenal, Ernesto, 120, **121**
Cárdenas, Goyo, **113**, 114
Cárdenas, Lázaro, 34, **35**
Cardoso, Ivan, 350, **351**, 352, **353**
Carlos II, 288, **289**
Carpentier, Alejo, 156, **157**
Carpio, Osvaldo, *302*
Carreño, Germán, 105, **107**
Castedo, Leopoldo, *273*
Castelo Branco, Humberto de Alencar, 12, **13**
Castillo Mier, Ariel, 332, **333**
Castillo, Carlos, 84, **85**, 86, **87**, 88, **91**, 92, **93**, 98, **99**, 100
Castillo, José *Castillito*, 64, **65**, **71**, 72, **75**
Castle Films, *53*
Castro, Fidel, **121**, 122, 146, **147**
Cavalcanti, Alberto, 4, **5**, 6, **9**, **361**, 362
Center for Audiovisual Experimentation at the Instituto Di Tella, 186, 262,
Center for Experimental Cinematography, México, 36
Center for Experimental Film, University of Chile, 16, 233, 242, 270, 272, 273
Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, **17**, **233**, **243**, **270**, **272**, **273**
Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Di Tella, **187**, **265**
Centro Experimental de Cinematografía, México, **39**
Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma, 10, **11**, 16, **19**, **119**, 120
Cepeda Samudio, Álvaro, 20, **21**, 318, *319-20*, **321**, 322, **323**, 324, **325**, 326, **327**, *329*, **331**, 332, **333**, 334
Cepeda, Tita, 322, **323**, **325**, 326
Cézanne, Paul, 244, **247**
Chaplin, Charles, 10, **11**, *53*
Chaskel, Pedro, 16, **19**, *138, 272-73*, 274
Children's Creative Workshop, 146
Chirinos, Jorge, 16, **19**
Cine Club de Buenos Aires, 10, **11**
Cine Club de Uruguay, **71**, 72
Cine Club Marcha, 252, **253**
Cine Club Mexicano, 10, **11**
Cine Móvil Cubano, **119**, 120
Cinema Novo, **351**, 352, 358, **361**
Cinemateca del Tercer Mundo, 252, **253**
Clark, Lygia, 40, **43**
Cocteau, Jean, 220, **223**, 226, **227**
Coen, Arnoldo, **113**, 114
Colman, Ronald, 214, **217**
Colón, Cristóbal. See Columbus, Christopher, **111**
Columbus, Christopher, 110
Compañía Cinematográfica del Caribe, **325**, 326
Conner, Bruce, **115**, 116
Cooper, Gary, 214, **217**
Cooperativa CINECO (collective), 46n, **49n**
Coppola, Horacio, 4, **9**, 10, **11**,
Cornell, Joseph, 114, **115**, 116
Covarrubias, Miguel, 18, **19**
Craveiro, Marcos, 105, **107**
Cravo Neto, Mário, 346, **347**, 362, **363**
Crawford, Joan, 214, **217**
Cremata, Juan Carlos, 158, *159*, **161**
Crescenti, Leonardo, 100n, **101n**
Croce, Giorgio, 362, **363**
Croes, Marcel, 105, **107**
Cruz, Eulalio y Vicente, 142, **143**
Cuban Institute of Cinematographic Art and Industry (ICAIC), 30, 144
Cuevas, Ximena, **115**, 116
Cummings, Irving, 116, **119**

D

D'Almeida, Neville, 20, **21**, 346, **347**
Dalí, Salvador, 218, **219**
Darié, Sandú, 148, **149**
Darino, Eduardo, 64, **65**, **71**, 72, *74*, 80, **81**
David, Catherine, 346, **347**
de Andrade, Joaquim Pedro, 14, **17**, 20, **29**
de Andrade, Mário, 22n, **23n**, **361**, 362
de Andrade, Oswald, 14, **17**, 110, **111**, 112, 124, **125**, **353**, 354, *387*
de Aragón, Enrique, El Nigromante, **289**
de Armas, Jesús, 146, **147**
de Berrío, Antonio, **99**, 100
de Bry, Theodor, **99**, 100, *110*
de Campos, Haroldo, **363n**, 364n
de Izcue, Nora, *301*
de la Colina, José, 12, **13**, **15**, *50*
de la Garza, Javier, 44, **45**
del Diestro, Alfredo, **331**, 332
DeLanda, Manuel, vi, **vii**, 4, 5, *128*
Deleau, Pierre Henry, 84, **85**
Deren, Maya, *192*, 282, **283**
Desnoes, Edmundo, 154, **155**
Di Lauro, Jorge, 244, **247**
Dias, Antonio, 350, **351**, **357**, 358
Dietrich, Marlene, **115**, 116, 214, **217**
Disney, Walt, **69**, 70, 146, **147**, 220, **223**
Do Amaral, Tarsila, 14, **17**, **111**, *112*
Dodal, Irena, 242, **243**, 244, **247**
DOGMA 95, 144, 146, **147**
Dorfman, Ariel, 2, **3**

Dos Passos, John, 318, **321**
Duchamp, Marcel, 40, **43**, **45**, 92, **93**
Dumas, Alexandre, 326, **327**
Duque, Luis Ángel, **87**, 88, 94, **97**, 98

E

Eguino, Antonio, 248, **249**
Ehlrich, David, 146, **149**
Eisenstein, Sergei, 10, **11**, 34, **35**, **119**, 120, **121**, 122, 244, **247**
Ejército de Liberación Nacional (ELN), **317**
Elhaik, Tarek, 18, **19**, 276, **277**
Emmer, Luciano, *268*
Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, 20, **21**, **145**, **157**, **325**
Espinoza, Fernando, *301*
Espinoza, Manuel, 16, **19**
Ettedgui, Marco Antonio, **87**, 88

F

Fanon, Frantz, 292n, **293n**
Fariñas, Carlos, 148, **149**
Fattorossi, Romano, 105, **107**
Faulkner, William, 318, **321**
Favaretto, Celso, 350, **351**
Faye, Alice, 116, **119**
Federación Internacional de Cine Super 8, **99**, **134**
Fellini, Federico, 220, **223**
Fernández Retamar, Roberto, 14, **17**, **111**, 112, **119**, 120
Festival de Cannes, **65**, 66, **75**, 76, 84, **85**, 105, **107**, 282, 283
Festival de Nuevo Cine Super 8 de Caracas, **85**, **99**
Festival Internacional de Cine Experimental de Bruselas, **235**
Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, **155**
Festival of New Latin American Cinema, 156
Film-Makers' Cinematheque, 318, **331**
Fiorillo, Heriberto, 318, **321**
First Latin American Congress of Independent Filmmakers, 242
Fischinger, Oskar, 244, **247**
Fleming, Rhonda, **327**, 328
Flores, Patricia, 250, **251**
Flynn, Errol, 214, **217**
Foster, Hal, 120, **121**
Fowler, Víctor, 154, **155**
Franco, Francisco, 218, **219**
French Institute of Latin America, 36
Freud, Sigmund, 356, **357**
Fuenmayor, Alfonso, 318, **321**, 332, **333**
Fuenmayor, José Félix, 318, **321**
Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), **317**
Fusco, Coco, **97**, 98,

G

Gable, Clark, 214, **217**
Gaitán, Jorge Eliécer, 316, **317**
Galán, Julio, 44, **45**
Galeano, Eduardo, **293n**, 294n
Galindo, María, 248, **249**
Gámez, Rubén, 4, **5**, 20, **21**, 34, **35**
Gumucio Dagron, Alfonso, 12, **15**, *56-9*
Gance, Abel, 322, **323**
Garbo, Greta, 114, **115**, 116, 214, **217**, 218, **219**, 326, **327**
García Espinosa, Julio, 116, **119**, 142, **143**
García Márquez, Gabriel, 20, **21**, 34, **35**, *306*, 318, *319-20*, **321**, 322, **323**, **325**, 326, *329*
García Montes, Mario, 146, **149**
García Ponce, Juan, 34, **35**
García, Fernando, *273*
García, Kino, *134*
García, Lydia, 16, **17**, 242, **243**, 244, **247**
García, Santiago, **331**, 332
Gas, Gelsen, 20, **21**, **113**, 114
Gaudí, Antoni, 214, **217**
Gaviola, Tatiana, 260, **261**
Giunta, Andrea, 32, **33**
Gleyzer, Raymundo, **253**, 254
Godard, Jean-Luc, 280, **281**, **283**, *380*
Godoy, Mauricio, 16, **19**, 296, *299-300*, *305*
Goethe Institute, 32, 178, 250, 254
González Casanova, Manuel, 10, **11**
González, Arturo, *235*
González, Laura, 34, **35**
Goya, Francisco, **225**, 226
Grable, Betty, 116, **119**
Gras, Enrico, *268*
Grau, Enrique, 318, *319-20*, **321**, 326, **327**, 328, *329*, **331**, 332, **333**, 334
Grierson, John, 64, **65**, 242, **243**, 248, **249**, *267*, *269*, *271*
Griffith, D.W., *54*, *191*
Grippe, Florence, **225**, 226
Gruner, Silvia, 14, **15**, 32, **33**, 40, *42*, **43**, 44, **45**, 46, **47**
Grupo Chaski (collective), 16, **19**, *301-4*
Grupo Cine Liberación (collective), 280, **281**
Grupo de Cine Experimental, Argentina (collective), 252, **253**
Grupo Refusila (collective), 252, **253**
Grupo Ukamau (collective), 16, **17**, 248, **249**
Guevara, Alfredo, 30, **31**, 142, **143**, 144, **145**, 280, **283**
Guevara, Ernesto Che, 138, **139**, 292n, **293n**
Guillén Landrián, Nicolás, 4, **5**, 16, 18, **19**, **121**, 122, **123**, 124, **125**, **149**, 150, *152*, **153**, 154,
155, 158, **161**, 162
Guillén, Nicolás, **121**, 122
Gunning, Tom, 4, **5**,
Gurrola, Juan José, **113**, 114
Gutiérrez Alea, Tomás, 20, **21**, **121**, 122, 142, **143**, 154, **155**, **157**, 158
Gutiérrez Vega, Hugo, **219**, 220, **223**
Guzmán, Patricio, 280, **281**
Guzmán, Rubén, 254, **257**

H

Haanstra, Bert, *268*
Haesaerts, Paul, *268*
Halleck, DeeDee, 116, **119**
Hamel, Teresa, *233*, *273*
Handler, Mario, 252, **253**, 262, **263**
Haydú, Jorge, 142, **143**, 148, **149**
Hemingway, Ernest, 318, **321**
Hendrix, Jimi, **113**, 114
Henríquez, Hernán, 146, **147**
Henry of Aragon, 288
Henry, Pierre, 84, **85**, 148, **149**
Hepburn, Katherine, 214, **217**
Hernández, Teo, 4, **5**, 14, **15**, 28, **29**, 32, **33**, 34, 36, *37-8*, **39**, 40, *41*, **43**, 44, **47**
Hirsch, Narcisa, *8*, 14, **15**, 16, **17**, 28, **29**, 178, **179**, 184, **185**, **253**, 254, *255*, **257**
Honik, Jorge, *8*, 14, **15**, **179**, 180, *181*, **183**, 254, **257**
Horn, Lena, **149**, 150
Hudson, Rock, **115**, 116
Huidobro, Vicente, 4, **5**
Hung, Francisco, 16, **19**
Huston, John, **223**, 224

I

Icaza, Carlos, **226**, 227
Ignês, Helena, **351**, 352
Imagen de Caracas, 16, **19**, 20, **21**, 30, **31**, 86, **87**
Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), **31**, 110, **111**, **121**, 122, 142,
143, 144, **145**, 146, **147**, 150, **153**, 154, **155**
Instituto Fílmico Argentino, 244, **247**
Instituto Francés para América Latina (IFAL), 36, **39**
Instituto Goethe, **31**, **33**, **179**, **251**, **257**
International Federation of Super 8 Film, 98, 134
Ionesco, Eugène, 158, **161**
Isaacs, Jorge, **331**, 332
Ismael, Xavier, 294n, **295n**
Iturralde Rúa, Víctor Aytor, 62, **63**, 64, **65**, 66, **67**
Ivens, Joris, **121**, 122
Izquierdo, María, 10, **11**

J

James, David E., 188n, **189n**
Jáuregui, Carlos A., 110, **111**, 112
Jiménez Almeida, Eliecer, 124, **125**
Jiménez Leal, Orlando, 146, **147**
Jodorowsky, Alejandro, 252, **253**, *255*
Jones, Henry, *131*
Jordán, Josefina, 16, **19**
Jordan, William E., 70, **71**
Joyce, James, 318, **321**

K

Kahlo, Frida, 14, **15**
Kamffer, Raúl, 4, **5**, 20, **21**
Kaspar, Stefan, *301*
Katz, Leandro, *138*
Kemeny, Adalberto, 6, **9**, **361**, 362
Kertész, André, 6, **9**
Klossowski, Pierre, 284, **287**
Kocher, René, *272*
Kodak, **13**, 28, **29**, **53**, **168**, **169**, 172, **173**, 350, **351**, 352, **353**
Koolhaas, Rem, **355**, 356
Kraus, Alfredo, 220, **223**, 224
Kubelka, Peter, 242, **243**

L

La Ferla, Jorge, 6, **9**
Lagerblad, Ragnar, 362, **363**
Lam, Wilfredo, 146, **149**
Lamarr, Hedy, 114, **115**
Lambart, Evelyn, **65**, 66
Lang, Fritz, **219**, 220, 348, **349**
Lang, Walter, 116, **119**
Law, John Phillip, 220, **223**, 224, **225**
Legaspi, Alejandro, 252, **253**, *301*
Lemebel, Pedro, 258, **259**
León Giraldo, Diego, **331**, 332
Lerner, Jesse, vi, **vii**, viii, **1**, 14, **17**, 108, **109**
Lévi-Strauss, Claude, 294n, **295n**
Levín, Elías, 6, **9**
Leyda, Jay, 116, **119**, 122, **123**, **125**
Lezama Lima, José, **157**, 158

Lipsett, Arthur, **115**, 116
List Arzubide, Germán, 6, **9**
Littín, Miguel, 280, **281**
Lloyd, Frank, 220, **223**
Llull, Ramón, 278, **279**, 282, **283**
López Morelló, Ramón, 218, **219**
López Ruiz, Ángela, 14, 16, **17**, **241**, 242
López, Alberto, 332, **333**
López, Nacho, 4, **9**
López, Nereo, 318, **321**, **323**, 324
López, Temístocles, **97**, 98
Loyola, Juan, 88, **91**
Lucchetti, Rubens Francisco, 64, **65**, 70, **71**
Lugosi, Bela, **327**, 328
Luksic, Luis, 16, **19**
Lye, Len, 62, **63**, **75**, 76

M

MacDonald, Scott, 186, **187**
Machado, Arlindo, 6, **9**
Machado, Rubens Jr., **19**, 20, 344, **345**
Magalhães, Marcos, 64, **65**, **75**, 76, **77**
Maiolino, Anna Maria, 14, **17**
Makarius, Sameer, 62, **63**, 66, **67**
Malavé, Carlos, *134*
Maldonado, Tomás, 244, **247**
Mallarmé, Stéphane, **357**, 358
Malraux, André, 36, **39**
Mann, Anthony, **115**, 116
Manzano, Manuel, *234*
Maples Arce, Manuel, 6, **9**
Marcel, Manuel, **113**, 114, 158, **161**
Marichal, Poli, 12, 15, *132*, *135-6*
Marín, Pablo, 12, **13**, 14, **15**, **65**, 66, 170, **171**
Marins, Álvaro, **75**, 76
Marisy, Luisa, 12, **13**, 16, **19**, 140, **141**
Márquez, Hugo, 94, **97**
Márquez, Mercedes, 16, **19**, *104*
Martí, José, **113**, 114, 122, **123**
Massip, José, 142, **143**
Mater O'Neill, Mari, *134*
Mauro, Humberto, 4, **5**, 6, **9**
Mauss, Marcel, 284, **287**
Mayakovsky, Vladimir, 338, **339**
Mayolo, Carlos, 20, **21**, *336-9*
Mazzaropi, Amácio, *355*, 356, 361, 362
Mazzolo, Pablo, *182*, **183**, 184
McLaren, Norman, 14, **17**, *60*, 62, **63**, *64*, **65**, 66, **67**, 68, **69**, 70, **71**, 72, **75**, 76, **77**, *80*, **81**, 158, **161**
McLuhan, Marshall, *388*
Mead, Taylor, *139*
Medín, Frida, *134*
Medina, José, **361**, 362
Medvedkin, Aleksandr, **119**, 120
Mejía, Walter, **253**, 254
Mekas, Jonas, 174, **175**, *197*
Melville, Herman, **355**, 356
Mendieta, Ana, 4, **9**, 44, **45**
Meneses, Magali, 258, **259**
Menz, Eduardo, 116, **119**
Mérida, Carlos, 10, **11**
Mikolas, Mark, 105, **107**
Miller, Roberto, 64, **65**, 68, **69**, 70, **71**, *73*
Miranda, Carmen, 116, **119**
Molina, Jorge, 158, **161**
Moncayo, María Belén, 18, **19**, 212, **213**
Monroe, Marilyn, 120, **121**, 218, **219**
Montañez Ortiz, Raphael, **115**, 116, *117-8*
Monte, Marissa, 158, **161**
Montenegro, Roberto, 10, **11**
Montet, Bernardo, 36, **39**
Montez, Mario, 328, **331**, 350, **351**
Moore, John, **87**, 88
Moraes Neto, Geneton, 362, **363**
Morais, David, 224, **225**
Moravia, Alberto, 224, **225**
Moreira, Roberto, 6, **9**
Mosquera, Gerardo, 34, **35**
Motta, Flávio, 362, **363**
Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano, **249**
Mozart, Wolfgang Amadeus, 226, **227**
Mugni, J.J., 254, **257**
Mujeres Creando, 248, **249**, 250, **251**
Munet, Luis, *134*
Muniz de Britto, Jomard, 362, **363**
Murnau, F. W., **219**, 220
Museo del Cine de Buenos Aires, 244, **247**

N

National Film Board of Canada, 14, **17**, 64, **65**, **75**, 76
National Liberation Army (ENL), 316
Navarro, Edgard, 362, **363**
Naves, Rodrigo, 350, **351**
Nazareth, Cristiny, 350, **351**
Nedjar, Michel, 36, **39**, 40, *41*, **43**
Neri, Julio, 16, **19**, 104, **105**
Neruda, Pablo, 4, **5**, *272*
Neto, Torquato, 20, 21, *340*, *378*
New Bolivian Film and Video Movement, 248
Newell, Mike, 20, **21**
Nieto, Jorge, **331**, 332
Nitsche, Marcello, 346, **347**, 362, **363**
No Grupo (No Group), 30, **31**
Nogueras, Luis Rogelio, 146, **149**

O

O. Henry (William Sydney Porter), **361**, 362
Obregón, Alejandro, 318, **321**, **323**, 324
Oiticica, Hélio, 4, **9**, 14, **17**, **19**, 20, 28, **29**, 32, **33**, 344, **345**, 346, **347**, 348, 350, 354, **355**, 356, 358, *359*, 364, *382-3*
Olea, Héctor, 84, **85**
Oliveira, André Luiz, 20, **21**
Olivetti, Marcos, 105, **107**
Omar, Arthur, 18, **19**, **291**, 292
Ono, Yoko, *387*
Ordaz, Osvaldo, 142, **143**
Oropeza, Iván, 94, **97**
Ortiz de Montellano, Bernardo, 10, **11**
Ortiz Torres, Rubén, 44, **45**
Ospina, Luis, 20, **21**, **331**, 332, *336-9*
Otero Mancini, Julio César, **183**, 184
Owen, Gilberto, 10, **13**
Oxandabarat, Rosalba, 252, **253**

P

Pacheco, José Emilio, 34, **35**
Palacios, Beatriz, 16, **17**, 248, **249**, 250, **251**, 260, **261**
Pape, Lygia, 346, **347**
Paramount, 220, **223**
Paranaguá, Paulo Antonio, 30, **31**
Parot, Armando, *273*
Pasolini, Pier Paolo, 220, **223**, *379*
Pastor, Susana, *302*
Pathé, *51*, 214, **219**, **325**, 326
Pedrosa, Mário, *385*
Peixoto, Mário, 6, *7*, **9**
Peluffo, Gabriel, 252, **253**
Peña, Rolando, *86*, **87**, 88, 92, **93**, **97**, 98, *139*
Péo, Sergio, **19**, 20, **21**, 362, **363**, *366*, *369*
Pereira de Almeida, Abílio, **361**, 362
Pérez, Fernando, 16, **19**, 150, **153**, 156, **157**
Pérez, Marco, 328, **331**
Pérez, Maricarmen, 16, **19**
Pérez, Marietta, **97**, 98
Perna, Claudio, **87**, 88, 92, **93**, 94, **97**
Pessano, Carlos, 244, **247**
Peterson, Oscar, 70, **71**
Pezoa-Soto, Fernando, *273*
Piekarski, Mariana, 86, **87**
Pignatari, Décio, *386*
Pineda Barnet, Enrique, 16, 18, **19**, *148*, **149**, 150, *151*
Pinent, Antoni, 4, **9**, 14, **17**, 60, **61**
Pinochet, Augusto, 116, **119**, 218, **219**, 280, **281**, 284, **287**, 288, **289**
Pizzani, Jorge, **87**, 88
Platón, 172, **173**, 288, **289**
Polta, Steve, 176, **177**, 178
Porras, Cecilia, 318, **321**
Porto de Andrade, Carlos, 100n, **101n**
Portugal, José Antonio, *297*
Posani, Juan Pedro, 16, **19**
Pound, Ezra, 186, **187**
Presley, Elvis, 218, **219**
Primer Congreso Latinoamericano de Cineístas Independientes, **243**

Q

Quintana, Carmen Gloria, 116, **119**

R

Rada, Ricardo, 248, **249**
Rainer, Yvonne, 252, **253**
Ramírez, Mari Carmen, 84, **85**
Ramos, María Elena, 100n, **101n**, 102n, **103n**
Ramos, Rocío, 258, **259**
Rangel, Gabriela, 98, **99**
Ray, Man, 10, **11**
Reich, Steve, 184, **185**, 254, **257**
Resnais, Alain, **293n**, 294n
Retes, Gabriel, 30, **31**
Reverón, Armando, **87**, 88, **91**
Revolutionary Armed Forces of Colombia (FARC), 316
Rex Lustig, Rodolfo, 6, **9**, **361**, 362
Richard, Nelly, **119**, 120
Ripstein, Arturo, 20, **21**
Rísquez, Diego, 16, **19**, 30, **31**, 84, **85**, 86, **87**, 88, *89-90*, **91**, 92, **93**, 94, **97**, 98, **99**
Rivera, Diego, 40, **45**, **119**, 120
Robles, Mario, 16, **19**
Rocha, Glauber, 6, **11**, **19**, 20, *21*, 280, **281**, **283**, 346, **347**, **351**, 352, **353**, 354, 358, **361**
Rodó, José Enrique, **111**, 112, **119**, 120
Rodríguez Jáuregui, Pablo, 66, **67**,
Rodríguez, Andrés, 72, **75**
Rodríguez, Enrique, *272-3*
Rodríguez, Luis, 72, **75**
Rodríguez, Manuel, 158, **161**
Rodríguez, Pepín, 120, **121**
Rogers, Ginger, 214, **217**
Rolling Stones, *380*
Romano, Gabriel, **183**, 184
Romero, Raquel, 250, **251**
Roncal, Hugo, 248, **249**
Rondón Hederich, Jorge, 318, **321**, 322, **323**
Rosemberg, Luiz, 346, **347**
Rouch, Jean, 282, **283**
Rouquier, George, *268*
Roura Oxandaberro, José María, 218, **219**

Rovira, Rocío, *273*
Ruiz, Jorge, 248, **249**
Ruiz, Raúl, 4, 5, 18, 19, *275*, 276-**293**, *285-6*
Ruttmann, Walther, 6, **9**, **361**, 362

S

Sadoul, Georges, 6, **9**, *53*
Salcedo, Bernardo, **327**, 328
Salinas Muñoz, Claudio, 16, **19**, *270*
Salomón, Alfredo, **119**, 120
Salvat, Guillermo, **323**, 324
San Antonio de los Baños International School of Film and Television (EICTV), 144, 156, 326
Sánchez, Rafael, *272*
Sánchez, Waldo, *134*
Sand, George, 250, **251**
Sanjinés, Jorge, *236*, *239*, 248, **249**
Santos, Juan Manuel, 316, **317**
Sanz Palacios, Constanza, 254, **257**
Satie, Erik, 226, **227**
Savinovich Sotomayor, Luis, 214, **217**
Schaeffer, Pierre, 148, **149**
Schopenhauer, Arthur, 172, **173**
Schroeder Rodríguez, Paul, 2, **3**
Selwart, Tonio, 223, 224
Seth (Álvaro Marins), **75**, 76
Sganzerla, Rogério, 20, **21**, 346, **347**, **351**, 352, **353**, 354, *360*
Shakespeare, William, **111**, 112, **113**, 184, **185**, 224, **225**
Shohat, Ella, 280, **281**
Shub, Esfir, **119**, 120
Sitney, P. Adams, 114, **115**, *131*
Smith, Harry, 62, **63**, *131*
Smith, Jack, **19**, 20, *326*
Snow, Michael, **177**
SODRE (Servicio Oficial de Difusión, Radiotelevisión y Espectáculos), 16, **17**, 242, **243**, *245*, 248, **249**, 252, **253**, *254*, *266-7*
Solá Franco, Eduardo, 4, **9**, 18, **19**, 214-**227**
Soltero, José, *139*
Soria, Óscar, *238*, 248, **249**
Sosa, Antonieta, 88, **91**, 98, **99**
Sotto, Arturo, 156, **157**
Sousândrade, 346, **347**, 348, **349**, **361**, 362
Stalin, Joseph, 6, **9**, **11**
Stam, Robert, 280, **281**
Stange Marcus, Hans, 16, 19, *270*
Stein, Gertrude, *386*
Steinbeck, John, 318, **321**
Stepple, Amin, 46n, **49n**
Strasberg, Lee, **223**, 224
Suárez, Héctor Eduardo, **149**, 150
Subero, Sergio, 184, **185**
Sucksdorff, Arne, *268*
Svankmajer, Jan, 244, **247**

T

Talavera, Miriam, 120, **121**
Taller de Cine La Red, Puerto Rico, 14, **15**, *134*
Talleres de Creación Infantil, Cuba, **147**
Tercer Festival Internacional de Cine Documental y Experimental, *264-5*
Tiempo Común (theatre group), 94, **97**, 98, **99**
Tisse, Eduard Kazimirovich, 10, **11**, 34, **35**
Tonacci, Andrea, 20, **21**
Tornatore, Giuseppe, **119**, 120
Torres García, Joaquín, 112, **113**
Toscano, Carmen, **113**, 114
Tournier, Walter, 252, **253**
Trelles, Danilo, 242, **243**, *267*
Trevisan, João Silvério, **361**, 362
Trinchera Ensamble (collective), 20, **21**
Trnka, Jirí, 244, **247**, *268*
Trujillo, Marisol, 120, **121**
Trujillo, Teresa, 16, **17**, 252, **253**, *255*
Turner, Lana, **327**, 328
Turquetto, Amanda Lucía, 244, **247**

U

Unda, Ramón, 16, **19**
Unión de Cineístas de Paso Reducido (Uncipar), 178, **179**
United Artists, 110, **111**
Unruh, Vicky, 4, **5**
Urria, Daniel, *273*

V

Vaccarini, Bassano, 64, **65**, 70, **71**
Vadis, Dan, 220, **223**, 224
Vallereggio, Horacio, *182*, 184, **185**
Varela, Bruno, **113**, 114
Vargas Llosa, Mario, *302*
Vargas, Edmundo, 16, **19**
Vargas, Germán, 318, **321**, **331**, 332
Vázquez Mantecón, Álvaro, **11**, 12, **13**, 14, **15**, 24, **25**
Védrès, Nicole, *268*
Vélez, Marta Lucía, 6, **9**, 20, **21**, 314, **315**
Veloso, Caetano, 112, **113**
Ventre, Armand, 105, **107**
Vera, María Adelina, 94, **97**
Vertov, Dziga, 6, **9**, 10, **11**
Vezzaro, Rui, 346, **347**, 362, **363**
Vicens, Emilio, *233-4*, *273*
Vicens, Luis, 318, *319-20*, **321**, 322, **323**, 324, *329*
Viera Gallo, Teresa, 258, **259**
Villola, Juan, 254, **257**
Vinyes, Ramón, 328, **321**
Visconti, Luchino, 220, **223**
Viveiros de Castro, Eduardo, 14, **17**, 292n, **293n**
Voltaire, 346, **347**, **361**, 362
Von Trier, Lars, 146, **147**

W

Wagner, Richard, **327**, 328
Warhol, Andy, **19**, 20, *86*, 326, **327**, 328, **331**
Warner Brothers, 110, **111**
Weber, Rene, **301**, 302
Wees, William, **115**, 116
Whale, James, 328, **331**
Wilde, Oscar, 18, **19**, 36, **39**
Windhausen, Federico, 14, **15**, *204*
Wood, Natalie, **327**, 328
Woolf, Virginia, 318, **321**
Wordworth, Chris, 105, **107**

X

Xipe Tótec, **113**, 114

Y

Yancovik, Nieves, 242, **243**, 244, **247**
Yelín, Aarón, 158, **161**
Youngblood, Gene, 328, **331**

Z

Zamudio, Adela, 250, **251**
Zayas, Manuel, 162n, **163n**
Zerpa, Carlos, 86, **87**, 88, **91**, 92, **93**, 94, *95*, **97**
Zimmerman, Patricia, 176, **177**, **183**, 186

Agradecimientos

Adriana Lagomarsino
Adriana Montenegro
Alberto Tovalín
Alejandra Trelles
Alexandre Miyazato
Alexis Constantin
Alice Moscoso
Alonso Izaguirre
Alquimia Peña
Álvaro Sanjurjo
Amalia Pedreiras
Ana Longoni
Andrea Franco
Andrea Giunta
Andrés Denegri
Andrés Jurado Uribe
Andrés Levinson
Andrés Rodríguez
Ángel Emilio Hidalgo
Angélica Cuevas Portilla
Angelika Ramlow
Antoinette Zwirchmayr
Antonio Eugenio
Antônio Moreno
Ariane Figueiredo
Arlindo Machado
Aurelia Álvarez Urbatjel
Benjamin Ellenberger
Benny Chueca
Bérénice Reynaud
Berta Fuentes
Bill Brand
Billy Woodberry
Bryan Konefsky
Caio Brito
Carlos Icaza
Carlos Mendoza
Carolina Cappa
Carsten Spicher
Cecilia Estrada Solá
Cecilia Fajardo-Hill
César Oiticica
Chon Noriega
Christian Schön
Claudia Salamanca
Claudio Salinas
Craig Baldwin
Cristina Araújo
Dan Streible
Daniel Mendoza Alafita
Daniela Michel
Dario Vargas
David M.J. Wood
David Oubiña
Deborah Marrow
Diana Castro
Dicky Bahto
Diego Vizcarra
Eduardo Calvet
Eduardo Correa
Eduardo Darino
Eduardo González
Elizabeth Affuso
Elizabeth Carrasco
Enrique Colina
Enrique Ortiga
Enrique Pineda Barnet
Ernesto Baca
Eugenio Puppo
Felipe Esparza
Felipe Haurelhuk
Fernando López Lage
Fernando Mieles
Florian Wüst
Gabriela Gámez
Gabriela Queiroz
Gerard Raad
Graciela Figueroa
Gregorio Rocha
Guillermo Ruiz
Guillermo Zabaleta
Harold Bradley
Heather MacDonald
Heriberto Fiorillo
Hilke Doering
Hugo Gutiérrez Vega
Ian Greiner
Idurre Alonso
Ignacio Aliaga
Ignacio Tamarit
Inge Stache
Irene Blei
Irene V. Small
Irene Castillo
Irving Iván Zapater
Isa García
Isabel Rojas
Jackie Farrell
Jax Deluca
Jessica Gordon-Burroughs
John Campos Gomez
Jonas Mekas
Jorge Ángel Arteaga
Jorge La Ferla
Jorge Lorenzo Flores Garza
José Antonio Rodriguez
José Carlos Mariátegui
José Luis Díaz-Granados
Juan Carlos Sardiñas
Juan David González Monroy
Juan José Mugni
Juan Luis Figueroa
Julieta Averbuj
Julieta Keldjian
Julieta Roitman
Julio Ramos
Kara Kirk
Karen A. Levine
Kathy Geritz
Katja Alemann
Lars Henrik Gass
Laura González Flores
Lázara Herrera
Leandro Katz
Leandro Villaro
Leonardo Zito
Lorena Perez
Luciano Castillo Rodriguez
Luis Ernesto Arocha.
Luis Ibañez
Luis Rodríguez
Luis Savinovich Sotomayor
Luis Soldevilla
Luján Montes
Lydia García Millán
Macarena Cordiviola
Magalí Meneses
Manuel “Morris” Trujillo
Marcelo Montealegre
Marcos Magalhães
María del Carmen Savinovich
María Galindo
María Helena Barrera-Awargal
María Helena Benites
María Julia Antuña Acosta
María Varela
Mariana Menna
Mariano Mestman
Marisabel Villagómez
Mark Toscano
Markus Ruff
Marta Zamora Pierce
Mary Clare Stevens
Miguel Coyula
MM Serra
Mona Jiménez
Monica Bustillos Troche
Mónica Fernández-Salvador
Mónica Villarroel
Narcisa Hirsch
Narda Alvarado
Natalia Klanchar
Nela Ochoa
Nereo López
Omar López
Osvaldo Osorio
Pablo Gabriel Obregón
Pablo Mazzolo
Pablo Molina Guerrero
Pablo Stephens
Paola Vela
Patricia Kraus
Paul Clipson
Paula Félix-Didier
Peter B. Schumann
Peter Kubelka
Peter Tamoisaitis
Pierre Emile Vandoorne
Pilar Estrada Lecaro
Rafael Balboa
Raquel Romero
René Weber
Ricardo Bedoya
Ricardo Parodi
Roberto Maia
Roberto Suro
Rocío Ramos
Rodolfo Kronfle Chambers
Rosario Sotelo
Rubén Guzmán
Rubens Francisco Lucchetti
Sandra Echarri
Sarah Metz
Scott MacDonald
Sebastián Rodríguez
Sebastian Wiedemann
Selene Preciado
Stephanie Hutin
Steve Anker
Steve McIntyre
Steve Seid
Susan Oxtoby
Tatiana Gaviola
Teresa Puppo
Teresa Trujillo
Teresa Viera
Tita Cepeda
Uriel España
Valeria Sarmiento
Victor Martin
Walter Achugar
Walter Tournier
Joan Weinstein
Willie Varela

Institutions/Instituciones

Agrupación Pro Cine Ariguanabense (APCA)
Andy Warhol Foundation for the Visual Arts
ANI SODRE. Montevideo, Uruguay
Arsenal — Institut für Film und Videokunst e. V.
Cinemateca Brasileira. São Paulo, Brasil
Cinemateca Nacional de la Casa de la Cultura Ecuatoriana “Benjamín Carrión”
Consejo Nacional de Cinematografía del Ecuador
MIAP/NYU Tisch School of the Arts
Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma
Fundació Puigmartí
Cineteca Nacional, México, D.F.
Cineteca Universidad de Chile
Embajada de México en Roma
Filmoteca de la UNAM
Foro 7 1/2, México, D.F.
Fundación Cinemateca Nacional. Caracas, Venezuela
Fundación de Arte Contemporánea, Montevideo
Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano
Fundación Grupo Ukamau
Fundación Villa del Cine
Getty Foundation
Grupo Chaski
Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, D.F.
Internationale Kurzfilmtage Oberhausen
Mike Kelley Foundation for the Arts
MIS. Museo da Imagen e do Som de São Paulo
Museo del Cine Pablo Ducros Hicken
National Endowment for the Arts, Media Arts department

Acknowledgements

Créditos de las imágenes

p. 7 Acervo Cinemateca Brasileira/SAv/MinC
p. 8, p. 255 Courtesy of Narcisa Hirsch
p. 8 antennae collection
p. 15, p. 57, p. 58 Courtesy of Alfonso Gumucio Dagron
p. 16, p. 96, p. 123 Courtesy Cinemateca Nacional, Venezuela, and Archivo Isabel Arredondo
p. 18, p. 30, p. 31, p. 55 Courtesy of Archivo Sergio García
p. 21 Copyright estate of Glauber Rocha
p. 37, p. 38, p. 41 ©Fonds Téo Hernandez, Bibliothèque Kandinsky, MNAM-CCI, Centre Pompidou
p. 42 Courtesy of Silvia Gruner
p. 64 Norman McLaren ©1951 National Film Board of Canada. All rights reserved
p. 73, p. 80 Courtesy of Eduardo Darino
p. 74 Courtesy of Cinemateca Brasileira/SAv/MinC
p. 74 Courtesy of Andrés Levinson
p. 86 Photo by Marcelo Montealegre
pp. 89-90 Orinoko, nuevo mundo (Orinoko, New World, 1984), photos by Diego Rísquez. Bolívar, sinfonía tropikal (Bolívar, a Tropical Symphony, 1981), photos by Marieta Perez
p. 95 Courtesy of Carlos Zerpa
pp. 106-107 Courtesy of Julio Neri
p. 112 MALBA, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. Ph: Gustavo Sosa Pinilla
pp. 117-118 Courtesy of Rafael Montañez Ortiz
p. 124 Courtesy of Artemio Narro
p. 130 Courtesy of Manuel DeLanda
pp. 135-136 Courtesy of Poli Marichal
p. 138, p. 233, p. 271, p. 275 Colección Cine Experimental de la Universidad de Chile; Colección Cine Chileno del Exilio
p. 138 Courtesy of Leandro Katz
p. 139 Courtesy of Archivo Rolando Peña
p. 139 Marta T Aquino Ameijeiras and Miguel Coyula
p. 148, p. 151 Courtesy of Enrique Pineda Barnet
p. 152 Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos
p. 159 Courtesy of Juan Carlos Cremata
p. 160 Courtesy of Juan Carlos Alom
p. 167, p. 174 Courtesy of the personal archive of Claudio Caldini
p. 181 Courtesy of antennae collection
p. 182 Courtesy of Horacio Vallereggio
p. 182 Courtesy of Pablo Mazzolo
pp. 193-194 Courtesy of Silvestre Byrón
pp. 205-208, p. 256 Courtesy of Katja Alemann
pp. 215-216, p. 218 Courtesy of Luis Savinovich Sotomayor
pp. 221-222 Courtesy of Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión and New York University Tisch School of the Arts
p. 239 Courtesy of Jorge Sanjinés
p. 245, p. 266 Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra, SODRE
p. 246 Courtesy of Lidia García Millán
p. 255 Courtesy of Teresa Trujillo
p. 267 Courtesy of Cinemateca Uruguaya
p. 282, p. 285, p.290 Courtesy of Waka Films
p. 286 © L'Institut National de l'Audiovisuel
pp. 297-299 Courtesy of Gianfranco Annichini
p. 301, pp.303-304 Courtesy of Grupo Chaski
pp. 319-320, p. 329 © Nereo López. Archivo Irene Castillo
p. 322 Photo by Alonso Ojeda. Courtesy of Tita Cepeda
p. 330 Courtesy of Luis Ernesto Arocha
pp. 337-339 Courtesy of Archivo Luis Ospina. Photos by Eduardo Carvajal
p. 359, p. 383 Courtesy of César Oiticia
p. 360 Acervo Cinemateca Brasileira/SAv/MinC
pp. 369-370 Courtesy of Sérgio Péo

Image Credits